NOTIZIE ESTETICHE

E BIOGRAFICHE

SOPRA ALCUNE PRECIPUE

OPERE OLTRAMONTANE

DEL MUSEO TORINESE

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere
e corrispondente dell'Instituto di Francia.

FIRENZE.

FELICE LE MONNIER.

—

1862.

NOTIZIE ESTETICHE E BIOGRAFICHE

SOPRA ALCUNE

PRECIPUE OPERE OLTRAMONTANE

DEL MUSEO TORINESE.

NOTIZIE ESTETICHE

E BIOGRAFICHE

SOPRA ALCUNE PRECIPUE

OPERE OLTRAMONTANE

DEL

MUSEO TORINESE

PER

ROBERTO D'AZEGLIO

Socio di varie Accademie italiane ed estere
e corrispondente dell'Instituto di Francia.

FIRENZE.
FELICE LE MONNIER.

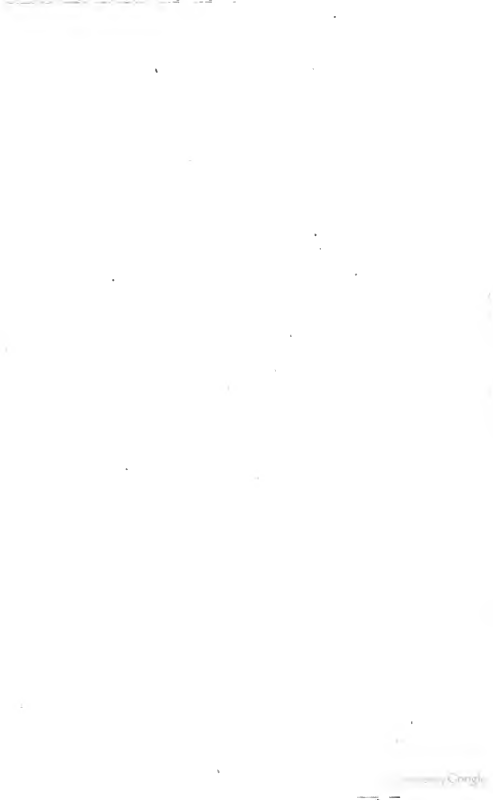
1862.

AL LETTORE.

Le tavole fiamminghe appartenenti all' antica Raccolta dei Reali di Savoia, che, come notò il Lanzi, ne costituivan per bellezza e per numero la precipua dote, essendo state (promiscuamente colle italiane) pubblicate nel corso della grande Opera in foglio che l' Azeglio intitolava al Re Carlo Alberto; abbiamo stimato opportuno di tutte qui adunare in una serie esclusiva le illustrazioni che sopra tal materia dettava l' Autore, dal quale esse vennero non solo riviste ma notabilmente accresciute in questa nostra edizione.

Nel ridurre così in un sol libro le dichiarazioni delle principali fra quelle tele oltramontane, fu nostro scopo secondare i varii e speciali intenti di coloro che attendono al culto dell' arte, e lasciare in loro arbitrio l' aggiungere questo agli altri *Studi Storici e Archeologici* testè dall' Autore pubblicati sulle più notevoli tele italiane della R. Galleria, o il tralasciarlo come quello che, per riferirsi ad una Scuola dalle altre isolata, può nello smercio corrente essere dagli altri volumi separato.

Firenze, marzo 1862.

L' EDITORE.

PIETRO PAOLO RUBENS.

I.

SUO STUDIO, DOTTRINA E ONORI.

Quando all'arte degenere dei moderni si offrono gli esempi del tempo passato, confrontando l'ignavia del secolo decimonono collo studio del decimosesto e del susseguente, egli è lo stesso che se a grave matrona sessagenaria, la quale ebbe un dì vanto di rara bellezza, alcuno ponesse irreverentemente innanzi un specchio,[1] nel quale, simile all'Elena d'Ovidio,[2] ella potesse scorgere a bell'agio le rughe senili, e la tralignata forma. E, come la figlia di Tindaro interrogava allora sè medesima in qual modo ella avesse potuto essere due volte rapita, sembra che anche l'arte nostra dovrebbe ora maravigliarsi che due secoli successivi di lei appassionatamente s'innamorassero.

Il mondo invecchia,
E invecchiando intristisce,

disse un poeta;[3] così della pittura. Il tempo e la vetustà

[1] Carlo Stefano fa menzione d'una vecchia, detta *Acco*, la quale, per aver visto a quel modo nello specchio come gli anni l'aveano imbruttita, impazzì, e divenne lo spauracchio de' fanciulli.

[2] Flet quoque ut in speculo rugas conspexit aniles
Tindaris, et secum cur sit bis rapta requirit:
Tempus edax rerum, tuque, invidiosa vetustas,
Omnia destruitis, vitiataque dentibus ævi
Paulatim lenta consumitis omnia morte.

[3] Tasso, *Aminta, fav. bosch.*, atto II, scena II.

sovvertono ogni cosa, e tutto quello che fu viziato dal loro morso è consunto a poco a poco da lenta distruzione.

All'entusiasmo della pittura che caratterizzò il secolo XVI e XVII è succeduto quello della filosofia, il quale ha segnato la sua impronta sul decimo ottavo: poi quello delle scienze esatte, naturali e dei progressi dell'industria, che è il nostro. Allorchè lo spirito umano è giunto ad attingere in un dato studio il limite che gli fu prefisso, e sente di non poter avanzarsi più oltre, sembra risolversi per unanime assenso ad abbandonare tale direzione, e soddisfare per altra via quel desiderio ardentissimo di perfezione, che è inerente alla propria natura. Allora i grand'ingegni, tutti intesi a tentare nuove scoperte, abbandonano una carriera già troppo oltremisura battuta, nella quale solo rimangono quelli di secondo o di terz'ordine, spinti in essa più da bramosia di lucro che da amore del bello. È proprio di qualunque studio, disgiunto dall'appassionamento, intiepidire e divenire infecondo: così la pittura si riduce ad un meccanismo atto soltanto a somministrare un mezzo di sussistenza; il guadagno tien vece di gloria; le accademie si cambiano in opere pie, ove, anzichè a sollevare il genio, sembra si dia opera a sollevare la miseria.

Nell' attuale sfasciume d' un edifizio già sì sontuoso giova agli ammiratori delle belle discipline rivolgere uno sguardo addietro, e contemplarlo a quel punto dell'essere suo, dal quale, perchè più maestoso, è più atto a lusingare l'amor proprio naturale della specie nostra. Ed in un tempo ove il più infimo artista sorpassa in boria quanto Michelangiolo e Raffaello ebbero in umiltà, ed è proclive a tacciare d'ignoranza chi soltanto ha quella di ignorare il di lui merito, e non professa per

la sua opera e persona quella riverenza che gli pare dovuta, non sarà inutile farsi più particolarmente a considerare i grandi artefici delle trascorse età, che ne avviene incontrare sulla nostra via esaminando di quanto valore personale essi fossero dotati, e quanto varia la natura di studi, nei quali si mostrarono eccellenti, affinchè essendo la statura di quei giganti dei passati secoli considerata da alcuni pimmei del nostro, ne sian tampoco moderate le borie e attutite le pretensioni. Stimammo perciò utile a quei tanti giovani, che con forte e sincero animo dedicano gl' ingegni alla travagliosa carriera delle Arti, di qui adunare in una sola quelle moltiplici notizie che, quasi tinte estratte dalla gran tavolozza della storia, furon da essa applicate all' effigie di questa grandiosa figura, affinchè levando lo sguardo all'altezza ov' ella risplende, conoscano a qual pondo d' immani e pertinaci studi debba soggiacere chi aspira alla gloria, e come solo a chi tentò quell' arduo sentiero ella sia eterno e meritato guiderdone.

Fu P. P. Rubens una di quelle rare intelligenze destinate a maggioreggiare in qualunque opera a cui attendessero. D' ingenua stirpe e d' ingenua educazione, non tardò a dimostrare con prematuri segni a quale altezza egli era destinato ad attingere nell' arte. Ogni più ardua disciplina diveniva per la sola sua difficoltà forte richiamo ad una mente avida di coltura, la quale in breve ne conseguiva la cognizione, stabilmente in lei fermata dalla buona ritentiva di sua memoria. La madre, che erane oltremodo tenera, aveva destinato il figliuolo alla carriera del fòro, come quello che parevagli degno di succedere agl' importanti magistrati, di cui era stato rivestito il genitore; ma benchè il giovane attendesse con impegno ai più severi studi, non lasciava nullameno di ghiribizzare i suoi cartolari di mille figure, fatte con tanto spi-

rito, che tra quella rivelazione irrefrenabile d'un affetto preponderante, e la fervorosa preghiera che egli a lei ne fece più volte, essa l'ebbe pure alla fine con Tobia Verasto accomodato. Era questi abile paesista e nulla più; per la qual cosa sentendosi il govinetto inclinato a più nobile studio, fu dal Van Oort, artefice che allora era in qualche riputazione. Ma non andò guari che infastidito dalle maniere brutali di costui, tutto dedito alla dissolutezza, fece trapasso all'officina d'Otto Venius, il primo tra i fiamminghi di quel tempo. Era questi non solo abile pittore, ma uomo di molte lettere, ed appassionato ammiratore dei classici latini, sì che in breve nacque amorevole intrinsichezza tra quei due cuori elevati, i quali mai più non dovevano essere disgiunti, e il Rubens ebbe l'amico suo a maestro non solo nella pittura, ma nella condotta, nella costumatezza, nell'urbanità, e nella forte applicazione ad ogni maniera di studi. La moltiplice erudizione del Rubens, e la prontezza del suo ingegno valsero a porlo in veduta alle corti dei principi prima che le sue tele a tutti ne avessero imposta l'ammirazione. Attratto da insaziabile desiderio di visitare la patria nostra, che è pur quella delle arti, ottenne dall'arciduca Alberto d'esser introdotto alla corte dei Gonzaghi, signori di Mantova, principi di lunga mano soliti a tutelare le arti e gli artefici con nobile patrocinio. Salito quivi in favore straordinario presso il duca Vincenzo, il quale in lui riconobbe, congiunta alle più amabili virtù, somma capacità e coltura, venne da esso prescelto a suo ambasciatore presso Filippo III re di Spagna, e partì con commissione di presentare molti sontuosi donativi al duca di Lermes, ministro favorito di quel sovrano. Riscosse durante il suo soggiorno in Madrid l'estimazione del monarca e di tutta la corte, e ne fu debitore altrettanto al brio dello spirito, quanto a quello del pennello, avendovi esso di-

pinti vari soggetti storici, e ritratti, e quadri da chiesa che gli procacciarono credito e dovizia.

Al suo ritorno dalla legazione di Spagna, quanta non apparve l'alacrità dei suoi studi rivolti con indefessa applicazione alle opere dei maggiori maestri italiani! L'arte sembrò allora divenuta il solo elemento di tutta la sua essenza morale. Aveva egli già fatto lungo soggiorno in Venezia prima di presentarsi alla corte di Mantova. Le maravigliose tele del Tiziano, di Giorgione, del Tintoretto, e di Paolo Veronese già erano state inesausto alimento, più che alla sua considerazione, al suo operare. Allora fu che animato da fervore sempre crescente, imprese viaggio novello e novelli studi in tutta l'Italia. A Roma, sulle statue greche, su Raffaello e la sua scuola; a Firenze, su Michelangiolo, e le stupende opere antiche e moderne di Galleria, per la quale, a richiesta del Duca, dipinse il proprio ritratto, da aggregarsi alla preziosa raccolta di quelli che v'avevano i più celebri artefici. A Bologna lungo studio sui Carracci. Poi, ricondottovi da predilezione insuperabile, di nuovo a Venezia, di nuovo a studiare più appassionatamente, più insaziabilmente Paolo e Tiziano. Poi un'altra volta a Roma per afforzarvisi con nuova applicazione sul disegno. Ivi opere immense fatte per chiese e palazzi, istorie, ritratti, e quadri di macchina. Volle allora conoscere Milano e Genova. Fanatico per Leonardo, imprende la copia di varie sue composizioni, e ne eseguisce una magnifica della famosa *Cena*. Precorso a Genova dalla fama, diviene quivi la delizia del patriziato come della cittadinanza, ne popola le sontuose gallerie e i principali templi di capo-lavori, e, meravigliato alle bellezze architettoniche della città, raduna in ampia collezione le piante de' suoi più stupendi palazzi.

Appena tornato in patria, ove con insolite onorificenze è accolto da Alberto ed Isabella, già gli par mil-

l'anni di far le sue prove nell'architettura pratica, ed ottenuta licenza di stanziarsi in Anversa, v'innalza per sè stesso un'abitazione principesca sul più grandioso stile italiano, opera in cui appalesa l'ignota capacità di un intelletto, che anche in siffatto studio era creato a primeggiare, e che, facendo conoscere la bellezza dei nostri edifizi in una contrada ove tanto ancora sapeano di barbaro, vi migliorò e riformò a poco a poco il gusto generale della nazione. A sì inaspettata apparizione maravigliati i suoi concittadini, si affrettano di rivolgere a decoro della patria l'ingegno del novello architetto. Una nave carica di preziosi mischi di marmo, predata dagli Spagnuoli sui Mussulmani, i quali li destinavano alla costruzione d'una moschea, è posta in balìa del Rubens, che animosamente s'accinge all'opera, ed in breve la chiesa dei gesuiti d'Anversa, ordinata sui suoi disegni, eretta sotto la sua direzione, e adorna di sue pitture, manifesta solennemente la trascendenza di quel genio moltiforme in un'arte sì diversa da ogni studio antecedente.

Malgrado di un incredibile affetto alla più sublime fra le imitazioni della natura, era destino del Rubens trovarsi dalla varia sua capacità più volte ribalzato nel vortice delle bisogne politiche, nelle quali sovente l'abile negoziatore, valendosi dell'opera dell'abile artefice, e simile a quegli antichi suonatori di lira che trattavano ad un tempo gli affari dello stato, [1] giungeva con più facilità al conseguimento del suo scopo, mentre nel tempo stesso il pittore faceva concorrere il negoziatore alla propria fortuna; nè sarebbe facile asserire in quale di sì opposte condizioni si mostrasse maggiore la di lui abilità. Infatti,

[1] Fu tal professione molto stimata non solo presso i Greci, ma anche presso i barbari. Erano persone gravi, che non si limitavano a cantare e suonare, ma s'ingerivano altresì nelle pubbliche faccende, come risulta da replicati esempi nell'antica storia. La lira di Talete preparò la via alle leggi di Licurgo.

durante l'intero corso di sua vita, lo vediamo prendere parte a numerose trattative di grande importanza [1] con potenti monarchi, nimici fra loro, ove, a malgrado della scabrosità e delicatezza di negozi sovente gelosissimi, furono questi condotti da esso a buon termine con generale contento ed ammirazione d'ambe le parti. Per la qual cosa, al dire di tutti gli storici, non solo i maggiori sovrani che allora fossero in Europa, come Filippo IV, Carlo I, Maria de' Medici, Alberto ed Isabella, [2] ma i loro primari ministri, come Ambrogio Spinola, Lermes, Olivarez, il duca di Buckingam, lord Cottington, Richelieu, Mazzarini, e i più uomini d'ingegno di quei tempi si compiacquero di tributare la stima loro alla mente elevata di quel grand'uomo, e gliene offrirono replicate riprove, colmandolo di carezze e d'onori.

Il trattato di pace del 1630, da esso conchiuso tra la Spagna e l'Inghilterra, fu il più importante come il

[1] La storia della repubblica di Siena offre l'esempio d'un altro pittore, il quale ancor esso ebbe parte notabile negli affari dello stato. Si legge nella cronica di Neri di Donato, che Andrea di Vanni, uno dei migliori maestri di quell'età, fu tra gli ambasciatori spediti al papa Gregorio XI in Avignone, ove aiutato dalle esortazioni di santa Caterina da Siena, concorse a indurre quel pontefice a ristabilire la santa sede in Italia. Furono a lui compagni nell'ambasceria Spinello Tolomei, Giovanni di Niccolò di Mino Visconti, e Niccolò di Nerino. Nei libri dei consigli *della Campana* leggesi, che il Vanni fu rettore dell'opera del duomo, la qual carica non soleva darsi se non a cittadini di specchiata probità e benemeriti della repubblica. Angelo di Tura, scrittore sanese, riferisce che Andrea fu eletto a capitano del popolo nell'anno 1379, nel qual tempo santa Caterina gli scrisse tre lettere, che sono le 112, 113 e 114 del tomo III di sue opere, pubblicate dal Gigli nel 1613. La santa gli dà, con quel suo stile semplice e ingenuo, ottimi consigli sul miglior modo di pubblico reggimento, dicendogli, esser necessario prima conoscere e governare sè stesso per ben governare altrui, e inoltre gl'inspira coraggio e disprezzo delle ricchezze. Sulla sopraccarta delle lettere sta scritto: *A Maestro Andrea di Vanni dipintore;* e in capo di lettera: *Carissimo figliuolo in Christo.*

[2] Il suo studio fu da essi più volte visitato, nè soleva passare alcun personaggio d'importanza che non si desse premura di conoscere sì celebre pittore, ed ammirarne le opere.

più felice di tutti i negoziati, in cui gli avvenne trovarsi avvolto. Carlo I, volendogli in quell'occasione dimostrare la propria gratitudine, lo creò cavaliere in pieno parlamento, benchè costumasse farsi tale cerimonia in una delle sale di White-Hall: indi lo regalò della medesima spada guernita in diamanti, colla quale era stato ricevuto cavaliere, ed inquartò al suo stemma gentilizio un leone d'oro. Nel dargli poscia commiato, gli pose ancora in dito una gemma, ed al cappello un fermaglio di gran valore, che soleva portare egli stesso, e gli donò inoltre un ricchissimo vasellame d'argento del valsente di dodici mila fiorini. [1]

È difficile intendere come in mezzo alle numerose brighe, che traevano l'artefice da un capo all'altro d'Europa, avesse egli pur campo a dipingere; nè ciò può essere spiegato se non da quella sua inarrivabile prestezza di concetto e d'eseguimento, per cui non solo potè operare, ma arricchì anzi molte contrade di composizioni macchinose, il cui numero sembra incredibile. L'attività di sua vita laboriosa è tanto più atta a meravigliare, se si bada all'aver egli di soprappiù dato opera a vari studi letterari, di cui tenne sempre molto esercizio, mentre avendo fino dall'adolescenza fatto grande acquisto nell'erudizione delle lettere latine, era divenuto versatissimo in quella lingua, cui parlava con singolare sceltezza. E si narra che allorquando ebbe stanza per alcun tempo alla corte di Vincenzo Gonzaga duca di Mantova, essendogli stato dal principe commesso

[1] Anche Filippo IV erasi mostrato liberale dei propri favori verso Rubens. Allorchè questi si condusse da lui a togliere licenza, il Re gli offerse un rarissimo brillante, ed un traino di sei cavalli d'Andalusia della maggior bellezza, e fecegli nell'istesso tempo consegnare dal suo ministro le patenti di segretario del consiglio privato presso l'Infante Isabella. In altra occasione altresì lo ebbe nominato a suo ciamberlano ordinario, distinzione rarissima presso quella corte.

di rappresentare il combattimento di Turno e d'Enea, descritto da Virgilio, e volendo infiammare ad entusiasmo il suo concetto, fu dal duca medesimo sorpreso un giorno, mentre ad alta voce stava declamando quei versi dell' *Eneide* al libro decimo:

> Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris
> Fatidicæ Mantus, et Tusci filius amnis,
> Qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen etc.

E credendo il duca quello slancio letterario del pittore effetto di memoria anzichè di vera erudizione, a lui volse il discorso in latino, stimando metterlo a quel modo in imbarazzo, nè fu poca la sua maraviglia alle risposte fattegli dal Rubens nel più aureo stile di Cicerone. Soleva egli avere carteggio non interrotto col dottissimo Gasparo Gevarzio, filologo ragguardevole di quel tempo, e segretario della città d'Anversa, [1] al quale era affidata l'educazione dei suoi due figliuoli. In una di queste gli diceva: *Albertulum meum tibi commendo, non ut illum in oratorio, sed museo vestro colloces.* Alberto, che così fu chiamato per essere stato tenuto a battesimo dall'arciduca di tal nome, riuscì infatti valente archeologo, avendo arricchita la repubblica letteraria di varie opere latine, scritte con molta purità ed erudizione. [2] Le cure assidue della politica, della pittura e dell'architettura, a cui consacrò un tempo notabile, non l'impedivano d'accrescere ogni giorno con nuove cognizioni la dote del proprio spirito, il quale fu adorno di vasta erudizione in ogni ramo di letteratura, avendo egli spesso fra mano i principali autori d'ogni nazione, ed essendo sempre stato

[1] Autore d'alcune *Memorie storiche sui Paesi-Bassi*, delle *Lectiones Papinianeæ*, e dell'opera intitolata *Electorum libri tres* ec.

[2] « De re vestiaria veterum, de gemma Tiberiana, de urbibus Neoconis, ad Gothifridum Vendelinum epistolæ, ec. »

suo costume, durante il lavoro, d'avere presso di sè una persona che leggevagli gli squarci più interessanti di Tito Livio, Plutarco, Tacito, Omero e Virgilio, per mantenere in attività l'effervescenza di sua fantasia.

Nella tempera degli uomini di quella età era una forza di mente straordinaria, che più non si rinviene in oggi nella natura, la quale sembra suddividere in dote a diverse anime quella soprabbondanza di capacità che allora agglomerava in una sola. Benchè le condizioni in cui abbiamo finquì considerato quest'uomo celebre, siano ciascuna per sè stessa, ed assai più se accolte insieme, capaci di fermare sopra di lui gli sguardi della posterità, nondimeno l'opera che ci siamo proposta, d'esaminarne cioè lo studio e l'intellettuale capacità, non è ancora del tutto compita. Noi l'abbiam veduto successivamente abile negoziatore tra i potentati d'Europa, pittore di primo ordine, fondatore di novella scuola nella sua patria, valente architetto ed erudito; ora egli si presenta a noi come letterato e scrittore, il quale volle con penna elegante far copia altrui delle cognizioni acquistate, in diversi trattati da cui ebbero sì gli studi che gli studiosi notabile giovamento. Il libro intitolato *Petri Pauli Rubenii de imitatione statuarum græcarum schediasma* ricevette gli encomi de' suoi contemporanei, e deve trovar luogo in ogni biblioteca d'arte. La *Teoria della figura umana* venne tradotta dal latino dal P. Avelline, e la sua grand' opera architettonica sui palazzi antichi e moderni di Genova ebbe varie edizioni, e valse direttamente ad introdurre nelle Fiandre lo stile elegante del Vignola e del Palladio.[1] Fu il Rubens appassionatis-

[1] Non dobbiamo mancare di far qui menzione di un'altr' opera importante scritta dal Rubens, e citata con elogio dal Bottari nelle sue note all'edizione del Vasari stampata in Roma, e dal De-Piles in sèguito alla vita di Leonardo: essa era una *Raccolta di riflessioni fatte sopra le pitture e so-*

simo per lo studio delle lingue, ed oltre al greco ed al latino, i classici delle quali gli erano famigliari, conobbe d' inglese, francese, italiano, tedesco e spagnuolo, che parlava con facilità, e talune anche scriveva, usando però più comunemente il latino nelle sue lettere ai vari scienziati d' Europa con cui carteggiava. Coltivò la lapidaria, in cui più volte ebbe campo di far mostra di sua dottrina; e fu versato nella poesia latina, con più speciale intento studiata dal di lui fratello primogenito Filippo, bibliotecario del cardinale Ascanio Colonna, autore di varie erudite opere, fra le quali alcune di poesie intitolate al dotto Giusto Lipsio, di cui fu ammiratore. La libreria dei gesuiti d'Anversa possedeva ancora nel 1773 un ritratto di P. P. Rubens, da lui fatto di tocco in penna, sotto al quale leggevasi questo distico del pittore:

Hæc Petri Pauli pictoris imago est,
Eius quæ proprio facta fuit calamo.

L' imponente corredo d' abilità, come di dottrina, con cui questo illustre fiammingo si manifesta agli occhi dei posteri, è stato cagione che non siasi talora bastevolmente commendata la di lui profonda cognizione in una scienza che ad altri partorì celebrità, la notomia, nella quale o di rado o non mai potè l' opera sua accagionarsi. Infatti, se si considerano i suoi ignudi, che frequenti introduceva nelle composizioni, si dovrà riconoscere che quantunque sovente difettasse d' elezione nella forma, in cui però seppe talora anche mostrare eleganza, ciò non ostante vi è sempre esattissimo l' appicco dei muscoli, giusti i loro moti, e solo può essergli rimproverata

pra le altre opere dei più celebri artisti, e sopra il loro carattere. Il manoscritto, di cui si valse il De-Piles, perì in un incendio insieme con una serie notabile di disegni dello stesso artefice, posseduti dal celebre ebanista Bulle.

una certa fiacchezza, che riesce d'ordinario anche più apparente nelle figure femminili.

Alla conoscenza ed all'esercizio di tutte le pratiche dell'arte deve in ultimo ancora aggiungersi quello dell'incisione all'acqua forte, nella quale fu si mirabile il suo artifizio, da esserne state in breve le prove esaurite a segno che in oggi riesce rarissimo il rinvenirne. Le principali furono: 1° un *San Francesco in atto di ricevere le stimmate;* 2° una *Santa Caterina vergine e martire;* 3° una *Contadina con un paniere in mano;* 4° ed il *Ritratto d' un ministro protestante:* incisioni tutte autenticate dalla sua firma, e più ancora dalla sua maestria.

Un ultimo tocco, e sarà terminato il ritratto di quest'essere straordinario. A tanta scienza, fama e fortuna egli accoppiò un cuore alto e sensivo, benefico verso gl'infelici, cui era soccorrevole delle proprie sostanze; si mostrò zelante della propria religione, che professò ed onorò con sincerità di cuore, e fu il padre, anzichè il maestro, de' suoi numerosi discepoli, ai quali, anche nel tempo della maggiore prosperità, sempre si volse con animo amorevole. Nobile figura, fatta imponente da virtù unita ad ingegno ed a studio prodigioso; figura, la quale s' ingigantisce quanto più si va arretrando nei secoli, lasciando ai venturi il carico di tentarne altra volta la riproduzione.

L'incredibile moltitudine di egregie qualità sì di cuore che di spirito, per cui valse questo grand'uomo, essendo così a parte a parte esaminate, ne risulta un complesso tale di cognizioni da indurre incredulità anzichè maraviglia, e capace, se non di cessare affatto, di diminuire almeno l'albagia di molti fra gli *acquerellisti* del secolo decimonono, i quali, venendo tratti così lor malgrado a misurarsi a petto di sì alta statura, si vedrà l'una innalzarsi,

Quantum lenta solent inter viburna cupressi,

mentre nell' istessa guisa gli altri si troveranno ridotti alla pusilla loro proporzione. Se rinnovando frequentemente seco stessi di simili confronti, e ricordando talora la bella sentenza di Lucano,

Inquinat egregios adiuncta superbia mores,

essi scemeranno molto di lor pretese, aggiungendo altrettanto alla lor bravura nell' arte, potranno un giorno ottenere, anzi otterranno certamente quella stima, oggetto de' loro desiderii, e che il mondo suol tributare non già alla vanagloria, ma soltanto al vero merito.

II.

SUA GELOSIA NELLE COSE DELL' ARTE.

I più accreditati scrittori della storia pittorica tutti convennero di quanto detrimento fosse al progresso dell' arte la gelosa circospezione d' alcuni maestri, i quali s' indussero a celare ai loro discepoli le pratiche più consuete della colorazione, removendoli dalle proprie officine, affinchè dall' istessa lor tavolozza non potessero sorprenderne i procedimenti. Quel misterioso velame, si ostinatamente esteso da essi su certe teorie più materiali suggerite dalla propria come dall' altrui esperienza, li dichiarò, anzichè dotati di premura a nobile studio, affetti dal più disordinato amor proprio, congiunto sovente a men degna passione, per cui non abborrirono dall' anteporre al solo ed incerto minoramento del proprio vantaggio il positivo danno dello altrui, quello dell' arte, e, che è più, l' oscurazione della patria gloria. Chi po-

trebbe ridire quanti capolavori siano stati o ritardati, o menomati, o tolti affatto ai posteri dalle lunghe ricerche in cui negli anni lor giovanili furono assorti preclari ingegni, che infastiditi da materiali difficoltà remossero il il piede dalla palestra, ovvero n' ebbero ritardato il corso glorioso, tronco soventi volte in sul più bello da una morte accelerata da sì fiero travaglio? Quanti che con una semplice occhiata alla prima abbozzatura del maestro avrebbersi tolto in mano il filo per farsene poi sicura guida nell' intricato ed oscuro laberinto, i quali, brancolando a tentone, dovettero astringersi a camminarvi passo passo, cercando e ricercando inutilmente una via che, allontanandoli dalla meta, sempre gl' implicava in novelle ambagi! Tale non era per avventura il costume di Polignoto, di Prassitele e di Fidia nelle immortali opere del Pecile o del Partenon, per quanto a noi ne tramandarono gli scritti di Plinio, di Vitruvio, di Pausania e di Senofonte, il quale visse nell' intimo consorzio dei più chiari maestri della Grecia; e quanta parte delle numerose corone colte da essi non deve ascriversi a pratica sì lodevole? Infatti osserva il chiaro autore della *Rettorica ad Erennio*, come da Lisippo fosse Caride ammaestrato nella statuaria, non già coll'essergli dal medesimo fatte soltanto osservare le opere altrui, le quali egli poteva a posta sua considerare, ma sì facendoselo stare al fianco mentre egli stesso operava in di lui presenza.[1] E Dione Grisostomo, trattando dell'eloquenza, osservò parimente non essere bastevole all' incremento dei giovani pittori o statuari, che siano loro dai maestri additati i colori e le materie da adoperarsi, ma la massima loro utilità consistere nell' esser posti in grado di osservarli quando stannosi attualmente operando

[1] « Omnia magistrum coram facientem videbat; cæterorum opera vel sua sponte considerare poterat. » (Lib. IV.)

nei propri lavori sì di pittura come di plastica.[1] E forse non sarebbe l'arte sì presto decaduta dal suo primitivo splendore, se, rinunziando generosamente i maestri a cotal personale monopolio de' suoi più meccanici artifizi, non avessero a grado a grado lasciate cadere in disuso alcune massime fondamentali che, quasi primo sgrossamento della materia, aprivano più facile la via all' azione dell'intelletto, e che pur troppo con essi perirono. Nè da siffatta proposizione vogliamo inferire che, praticando i maestri un dato metodo, abbiano i loro alunni a farne punto per punto la norma assoluta d'ogni lor futuro operare; il che sarebbe del tutto contrario al nostro intento, ed a quello di un' arte in cui, dice Sinesio, non ogni cosa suole migliorarsi col solo esempio, mentre alla consuetudine d'un procedimento è talor preferibile la sua utilità,[2] ma perchè l'attuale considerazione di certi canoni generali, trasmessi nelle officine da una tradizione ereditaria, è atta ad abbreviare le incertezze e le difficoltà del tirocinio, senza punto impedire nè la varietà, nè il miglioramento di tante e sì varie meccaniche teorie, le quali dalla natura degl' ingegni sogliono quindi ricevere impronta e forma caratteristica.

Considerando nelle sue conseguenze la diversa consuetudine tenuta da alcuni principali maestri, riconosceremo essere stato mai sempre sterile il loro isolamento dai discepoli, fecondo il loro consorzio con essi. E ciò di fatto apparisce, se si paragoni insieme nei risultamenti la reciproca azione che sulle proprie scuole ebbero Michelangiolo e Raffaello. Il primo fu detto dal Vasari

[1] « Pictoribus et plastis non satis est dicere tales esse oportere colores; sed maxima utilitas est si quis eos aut pingentes, aut fingentes cernat. » (Dio. Chrysost. Orat. XVIII.)

[2] « Non ad exemplum fieri omnia solent.... consuetudini utilitatem anteponere præstabilius est. » (Synes. epist. LVII.)

d' animo cogitativo e ritirato; vòlto alla solitudine; ripugnante al concedere altrui dimestichezza nella stanza ove operava;[1] adirantesi, come disse il Felibien, collo stesso Bramante quando, lui assente, introduceva Raffaello nella cappella Sistina; e che prima di morire mandò alle fiamme « gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciocchè nessuno vedesse le fatiche durate da lui, e i modi di tentare il suo ingegno per non apparire se non perfetto. » Infatti osserva il medesimo scrittore, come i di lui allievi non facessero gran cose, quantunque, da parziale com' era di quel suo maestro, egli lo attribuisca all' aver Michelangelo percosso in soggetti poco atti ad imitarlo, quali furono un Antonio Mini, un Pier Urbano Pistolese, un Ascanio da Ripatransone, che poco o nulla giovarono alla gloria dell' arte e del maestro. Ma per convincersi essere tale condizione da attribuirsi a difetto di personale condotta anzichè di soggetti, basta dar un' occhiata a quella fiorente e numerosa comitiva, da cui vediamo attorniato il gran Raffaello, il quale « non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. » Ma Raffaello non avea costume di allontanarli da sè quando stava dipingendo,

[1] Narra il Vasari, come essendo egli stato mandato dal Papa ad un' ora di notte per un disegno a casa il Michelangiolo, lo trovò che lavorava al gruppo della *Pietà*. Conosciutolo, dice quello scrittore, al picchiar della porta, si levò Michelangelo dal lavoro, e prese in mano una lucerna dal manico; dove esposto il Vasari quel che voleva, mandò per il disegno Urbino di sopra, e entrati in altro ragionamento, voltò intanto gli occhi il Vasari a guardare una gamba del *Cristo* sopra la quale lavorava, e cercava di mutarla; e, per ovviare che il Vasari non la vedesse, si lasciò cascare la lucerna di mano, e, rimasti al buio, chiamò Urbino che recasse un lume; ed intanto uscito fuori del tavolato dove ell' era, disse: *Io sono tanto vecchio che spesso la morte mi tira per la cappa perchè io vada seco; e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita.*

anzi, dice il Vasari, espressamente com' essi lavorassero in di lui compagnia, e che non solo ogni pittore che conosciuto l'avesse, ma « anche chi non l'avesse conosciuto, se l'avesse richiesto di qualche disegno che gli bisognasse, egli lasciava l'opera sua per sovvenirlo: e sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli, ed insegnando loro con quell'amore che non ad artefici ma a figliuoli propri si conveniva. » E commosso il Vasari a tanta gentilezza di animo di quel grande, esclama: « Beato chi, stando ai suoi servigi, sotto lui operò, perchè ritrovo chiunque che lo imitò essersi a onesto porto ridotto, e così quelli che imiteranno le sue fatiche nell'arte saranno onorati dal mondo! »

L'influenza che il pennello del maestro ha sul promuovere i progressi dei discepoli è evidente anche in altre scuole. Conviene il Lanzi, non essere stato Tiziano così buon maestro, come buon pittore. O fosse noia prodotta dall'insegnamento, ovvero timore di rivali, egli abborriva dal dar precetti, nè lasciavasi veder dai discepoli colla tavolozza alla mano; fu severo, anzi avverso a Paris Bordone che lo imitava appassionatamente; cacciò il Tintoretto dallo studio per gelosia; volse alla mercatura il fratello quando lo vide maneggiare il pennello con qualche abilità; e il Vasari aggiunge « non esser molti che veramente si possano dire suoi discepoli, perchè non ha molto insegnato, ma ha imparato ciascuno più o meno secondo che ha saputo pigliare dalle opere di Tiziano. » Così avvenne al Tintoretto, il quale, dice il Ridolfi, soleva chiudersi nel proprio studio, « nè colà introdusse che di rado alcuno, benchè amico suo; nè si lasciò meno vedere a dipingere dai pittori giammai, fuorchè ai suoi famigliari; poichè i termini delle eccellenti discipline, che hanno per fine l'applauso, furono sempre tenuti celati dai professori, nè si acquistano dagli studiosi che con

lunghe osservazioni e fatiche. » Epperò, dai due figliuoli in fuori, non ebbe il Tintoretto se non pochi allievi, come furono il Franceschi, e Martino De-Vos che gli facevano i paesi, ed Odoardo Fialetti. L'istesso Paolo Veronese, benchè in generale fosse prodigo di esempi e di consigli verso i suoi discepoli, non si mostrò talora affatto scevro da quella meschinità di gelosia propria d'alcuni pittori; e si racconta che quando il Benafatti, di lui nipote, veniva a trovarlo nello studio, egli tosto nascondeva tutte le opere che aveva alla mano, perchè costui era di ritenitiva così felice, che riportava nella mente con puntualità le invenzioni dello zio. Quanto non fu numerosa la scuola del Guido, quanto scarsa quella del Domenichino? Questi insofferente della presenza di chicchessia, quando era al lavoro, non vi tollerava neppure i propri scolari, i quali per ogni menomo rumore cacciava fuori dalla stanza, sì che « pochi furono gli allievi che pazientando e destreggiando, riuscissero di buon nome: »[1] l'altro invece « manteneva il proprio studio aperto a tutti; tutti maneggiavano i suoi disegni con libertà; nessuno ricorreva a lui per ajuto, che facendosi egli recare carta turchina con gesso e carbone, tosto non gliene ponesse giù il pensiero in più maniere: faceva cartoni ai frescanti; ritocchi sulle pitture a olio; e dipingeva non solo alla presenza dell'intera scuola, ma dei forestieri, de' cardinali e de' principi che lo visitavano, sì che a lui veramente potè cal-

[1] *Fels. Pittr.*, tomo II, pag. 340. Allorchè il Domenichino dipinse il gran quadro dei signori Ratta a San Giovanni in Monte, egli ruppe il palco di due stanze per poterne tirar su nel granaio, e chiuse la tela d'ogn' intorno con una turata in modo che da nessuno potesse esser veduto lavorarvi, neppur dagli stessi commettenti dell' opera: e la medesima cosa avvenne alla di lui cognata, di cui ritrasse l'effigie in un quadro rappresentante due Vergini che si abbracciavano, cui ella, per quanto ne lo pregasse, mai non potè vedere se non finito.

zare la sentenza dettata da Gregorio Nazianzeno: *Sermone non tam quam manu pictor docet.*[1]

I molti e valorosi discepoli usciti dalla scuola del Rubens, solito anche esso a remuovergli della sua tela quando lavorava,[2] sembrerebbero contraddire alle osservazioni sin qui fatte in proposito; ma, quantunque l' eccezione potesse invocarsi a conferma della regola, ciò nondimeno siffatto risultamento deve, a parer nostro,

[1] « La lingua del pittore non insegna così come la sua mano. » Infatti il Malvasia parlando dei discepoli di Guido, dice che « è impossibilo il metterne insieme un registro anche mediocre, perchè talora fu che ne contassimo sino a dugento di ben cogniti, fra quali uomini insigni, e maestri grandi, come il Lanfranchi, il Gessi, il Sementi, il Sirani, il Pesarese, il Ruggieri, il Desubleo, Bolanger, i Cittadini, il Randa, il Canuti, il Bolognini, Venanzio, e tanti altri che non pongo per ordine ricordandomene in confuso, si quali poi precedono come maggiori di tutti l' Albani e il Domenichino. » (Malvas, *Fels. Pittr.*, tomo II, pag. 58.)

[2] Vedendo essi di non potere in verun modo essere ammessi presso di lui affine di studiar la maniera che teneva nell' abbozzare, si ridussero a dare di tasca loro una mancia al Valveken, famiglio del Rubens, acciò in assenza del maestro ne apriase loro la camera segreta, abuso da cui fu prodotta un' avventura impensata, per la quale si rivelò il precoce ingegno del Vandyck. Il caso accadde in questo modo. Essendo alcuni fra gli allievi del Rubens penetrati un giorno in camera sua per siffatto mezzo, avvenne che Diepenbecke, sospinto per celia da uno di essi, inciampasse e cadesse a terra, e dalla di lui caduta rimanesse cassato il braccio di una Maddalena e la figura d' una Vergine frescamente dipinte dal Rubens nel suo gran quadro del *Deposto di Croce*, fatto per la chiesa di Nostra Signora d' Anversa. Fu grande il loro sgomento, grande la desolazione per timore che dalla collera del maestro avesse a nascere qualche precipizio, per cui fossero tutti quanti per pagare il fio di loro sguaiataggine Nè trovandosi pertanto altro ripiego, fu risoluto che il più abile di essi avesse a rifare le parti sciupate, e per comune consenso fu a ciò eletto il Vandyck, il quale fattosi buon animo, diede l' opera compiuta con grande maestria. Sendo poi la domane tornato il Rubens a ripigliare il proprio lavoro, e postosi ad esaminare attentamente quello che stimava aver operato la vigilia, disse nell' osservare le parti rifatte dal Vandyck: « Queste non sono le peggio cose ch' io m' abbia dipinte! » Ma poi riguardandovi di meglio, e avvistosi della differenza, e chiestane spiegazione agli astanti, essa fu conforme al pensiero che in mente già glien' era venuto, sì che fu astretto, e forse suo malgrado, a farne di grandi elogi al Vandyck in presenza di tutta la scuola.

essere ascritto ad un'altra eccezione derivante dalla natura stessa del suo artifizio pittorico. Infatti nessuno fra gli autori di prima riga mai esibì con tanta ingenuità la scala progressiva di sua colorazione quanto questo celebre capo della scuola fiamminga; ed essendone stata costumanza di poco o nulla impastare le tinte, avveniva, come ancora avviene, che sulle di lui opere fosse dato agli artefici l'abilitarsi a preparare la propria tavolozza con efficacia d'ammaestramento pari a quella che dalla vista della sua stessa preparazione ne sarebbe ridondato. Nè è a dire che siffatta qualità possa con egual vantaggio rinvenirsi sulle tele di Tiziano, e della rimanente scuola veneta, perchè quantunque il lor colorito sia certamente da anteporsi a quello troppo sfacciato del Rubens, pure essendone ogni mestica impastata colla sua confinante, e condotta a singolare sfumatura, la quale, non una ma più volte velata, ne dissimula la consistenza, da ciò ne deriva che la complicazione stessa della teoria induca esitazione nella scelta, e difficoltà nell'eseguimento. Potrà dunque il Fiammingo per la sua maniera di colorire essere considerato qual maestro più ingenuo e più benefico verso i cultori dell'arte, ai quali sembra che niuno abbia egli inteso dissimulare dei segreti da lui praticati, consegnando loro nelle mani con una sorta di confidenza tutti i mezzi meccanici, che debbono spianar loro la via nell'aspra carriera, il che però non basta ad assolverlo da quella taccia di gelosia sospettosa, indegna di un animo elevato, della quale, come d'altri si è detto, fu colpevole il celebre pittore. E per vero dire pur troppo è da notarsi che a malgrado della cresciuta civiltà e de' miglioramenti introdotti nell'insegnamento, del tutto ancora non è perduta cotale costumanza presso alcuni de' moderni artefici, che le più volte rinchiusi misteriosamente nel proprio studio come

in Acropoli inaccessibile, e raro accostandosi alle tele o alle cartelle dei loro discepoli, si contentano di distribuir loro parcamente alcuni cenni verbali, che talor poco chiari e talor male intesi riducono i giovani ad ammaestrarsi tra loro a vicenda, tentando o inutilmente o con grandissima fatica e scapito di tempo, d'indovinare gli occulti sensi dall'oracolo emanati. Tralasciando d'insistere su quanto un tal abito tradisca affetto al guadagno anzichè all'altrui progresso, e un amor proprio permaloso che mai non vuol esser attualmente sorpreso nelle esitazioni o nei pentimenti a cui vanno soggetti i più abili, basti l'osservare quanto abbia d'irragionevole siffatta gelosia; mentre il credere che dalla semplice notizia di certe preparazioni, abbozzamenti e modi pratici di buttar giù il colore possano gli alunni involare ai maestri il proprio genio, come nuovi Prometei il fuoco del cielo, e divenirne rivali pericolosi, avrebbe a un dipresso l'istessa giustezza d'argomento, che il dichiarare la notizia esatta del contrappunto bastevole a produrre dei Paesielli o dei Cimarosa, ovvero quella della grammatica o della prosodia latina o greca dei Virgilii, dei Ciceroni e dei Demosteni, che è a dire confondere l'estro e l'immaginazione colla semplice teoria elementare, ed abbassare un'arte intellettuale all'abbiezione d'un mestiere meccanico. L'assurdità di quel procedere è tale da potersi appena prestar fede agli storici, che lo narrarono di più sommi maestri, cui sarebbe ingiusto, non che irriverente, accagionare di un sentimento vile e affatto dissimile dal carattere che per altra parte spiegarono in ogni rimanente azione, onde in riguardo loro abbiasi a tener conto di certa natural peritanza cui per nulla poterono superare, e dalla quale non andarono esenti talvolta i più risoluti operatori. Non sembra però, dal complesso di sua vita, avesse dovuto essere capace di cotal peritanza il Rubens, sul quale perciò assai si ag-

graverebbe il sospetto, che quel suo nascondersi agli sguardi dei discepoli fosse stato prodotto da un animo non del tutto scevro d'invidia, come in altro articolo lo accenneremo. La generale riprovazione di tutti gli scrittori e valent'uomini che trattarono l'arte, o dell'arte, sia dunque un avviso ai pittori cui è affidato il suo insegnamento, acciò si allontanino da usanza sì dannevole ai giovani, e possa ella indurli ad aprir loro con mano generosa non solo il *propileo*, ma l'*adito* stesso del tempio ove sono sommi sacerdoti, onde con sottile discernimento collocando l'amor proprio loro nella sostanza anzichè nell'apparenza, e con liberale animo insegnando un'arte liberale, promuovano non già numerosi ma eletti discepoli, e operino in modo da rivelare, non nascondere loro i segreti della scienza.

Il nostro Museo contiene una mezza figura, esprimente una Maddalena che, considerata sotto l'aspetto di una lezione pratica dataci dal Rubens in quella parte della pittura ove fu più valente, è un dono prezioso fatto da questo caposcuola a tutti quelli che o per diporto, o per professione si volgano a considerarla. Essi la troveranno, benchè buttata giù alla prima, condotta con un'intelligenza pari a quella di qualsivoglia quadro terminato; dipinta con fuoco; brillantissima nelle parti luminose; tondeggiante con grandiosa massa di chiaroscuro; di singolare diafanità nelle ombre; e notabile ancora per la sua espressione, quantunque unita questa alla solita volgarità di fattezze a cui sovente si lasciò andare il celebre naturalista. Bell'esemplare a chi tenta farsi coloritore, ma non del tutto irreprensibile per la pecca in esso evidentissima del troppo roseo nelle carnagioni, che a quel pittore venne talvolta meritamente rimproverato dagli emuli e dagli eruditi. Per la qual cosa è l'opera da considerarsi con uno studio condizionale, non assoluto,

come sempre ne debbono essere gli esemplari di chi facea suo proprio esemplare quella che sola deve esserlo unico a tutti; ed uno dee valersene soltanto per aprire all' ingegno un sentiero onde giovarsi dell' esperienza altrui ed ottenere nel maneggio pratico la facilità necessaria ad imprendere una via novella in regione non ancora interamente esplorata, ed in cui sempre si fa luogo a nuove scoperte.

III.

SOPRA UNA TELA DI RUBENS

RAPPRESENTANTE

UNA VILLANELLA E UN SOLDATO.

Se nel corso di loro carriera i più accigliati filosofi non andarono esenti dal predominio delle passioni; se alcuni fra quelli, il cui nome è più imponente per severità di massime, non poterono astenersi dal parlarne talora anche con inverecondia trasmettendo perfino alla posterità, nella descrizione dell' oggetto dei loro amori, la prova della loro debolezza, sembreranno meno colpevoli quegli artefici, i quali dedicarono le proprie tele a serbar l' immagine della donna amata, come in questa del Rubens apparirebbe esser verisimile. Infatti leggiamo nelle *Notti Attiche* d'Aulo Gellio, che l' istesso divino Platone, dimentico della sua austerità professionale, si riducesse talvolta a scriver versi amorosi, tali da non disgradarne i più sozzi cinici.[1] Si trova pari-

[1] Ecco il passo di quello scrittore: « Celebrantur duo IIII versiculi, multorumque doctorum hominum memoria dignantur, quod sint lepidissimi et venustissimæ brevitatis. Neque adeo pauci sunt veteres scriptores qui eos Platonis esse philosophi affirmant, quibus ille adolescens luserit

mente condannata da Plutarco la soverchia licenza dei poemi giovanili di Solone, ove parlava della voluttà in un modo poco dicevole ad un filosofo legislatore. Aristotele aveva scritta una storia amorosa. Aristone di Ceo, filosofo peripatetico, aveva compilata una raccolta di tutte le avventure galanti a lui note. Clearco, discepolo d'Aristotele, erasi nel modo medesimo conformato ancor esso all'esempio datogli dal maestro. E finalmente appare dalle opere di Libanio, discepolo di Diofante, e sì vanaglorioso di sua qualità di sofista da rigettare gli stessi favori di Giuliano Imperatore, con quanta condiscendenza egli allenisse la severità del proprio stile nell'orazione descrittiva della *Bellezza*, per dipingere esattamente l'immagine di una vaghissima fanciulla.[1] Non farà dunque maraviglia, se Polignoto, esprimendo i fatti della guerra Troiana nel Pecile d'Atene, vi rappresentava Laodicea sotto le fattezze di Elpinice, sorella di Cimone, della quale era invaghito: se Apelle esponeva nel tempio di Venere le membra della bella Campaspe, conceduta al suo amore da Alessandro; se Pausia era vago di effigiare con mano appassionata avvenentissima tessitrice di ghirlande;[2] e se Arellio, ce-

cum tragœdiis quoque eodem tempore faciendis præluderet. » I versi di Platone furono tradotti nel seguente distico aggiunto all' edizione greco-latina di Diogene Laerzio;

Suavia dans Agathoni animam ipse in labra tenebam,
Ægra etenim properans tamquam abitura fuit.

[1] « Formosissimæ virginis imaginem depinxit quoque Libanius in ecphrastica oratione. *De pulchritudine*. »

[2] Quella pittura, detta presso i Greci *stephanoplocos*, perchè Glicera avea sostentata la sua povertà, vendendo corone di fiori delle quali era stata inventrice, fu poi comprata da Lucullo nelle feste celebrate ad onore di Dionisio ovvero di Bacco in Atene, per la somma di due talenti. « Eius tabula est *stephanoplocus*, ab aliis *stephanopolis*, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem. Huius tabulæ exemplar, quod *apographon* vocant, L. Lucullus duobus talentis emit a Dionysio Athenis. » (Plin.)

lebre in Roma verso i tempi d'Augusto, popolava l'Olimpo di tutte le meretrici di cui invogliavasi, dipingendovi le Dee sotto l'immagine delle sue dilette.[1] L'omaggio reso alla beltà dalle tele degli artefici, ne fu per egual modo dai libri dei poeti: e come già Anacreonte dedicava una delle più leggiadre odi a descrivere minutamente le bellezze dell'amata,[2] così Virgilio, Orazio, Ca-

[1] Le pitture d'Arellio furono meritamente biasimate dal Senato, il quale, benchè più non fossero i tempi dell'antica austerità latina, e i costumi di Roma oramai volgessero a corruttela, pur fece distruggere in tutti i templi così contaminati le opere di quell'artefice. Con quanto rigore non sarebbe questi stato trattato dall'austero Catone, il quale cacciò un giorno dal Senato Manilio quantunque alla vigilia di esser fatto console, per aver dato un bacio alla consorte in presenza della propria figliuola. Egli narrava che Marzia sua moglie mai non lo baciasse se non quando era intimorita dai forti scoppi di tuono: perciò soleva dire che allora appunto egli era più allegro quando Giove era più di mal umore. (Plutarco, tomo V, pag. 135.)

[2] La poesia d'Anacreonte equivale alla più accurata pittura. Sarà grato al lettore trovarne qui la traduzione fattane da Arrigo Stefano. «Agedum: perite pictor — pinge o perite pictor — Rhodiæ magister artis — absentem ut edocebo — depingito mi amicam. — Depinge mollicellos — primum nigrosque crines — si fert et ipsa cera — unguento pinge olentes — nigroque sub capillo — genis abusque primis — frontem fac illi eburnam — supercili nigrantes — discrimina nec arcus — confundito neo illos — sed innge sic ut anceps — divortium relinquas — quale esse cernis ipsi — at ignis instar eius — sit fulgurans ocellus — et glaucus ut Minervæ — et pætus ut Cythères — nasum genasquo pinge — lacti rosas remiscens — pitbus sit ad labellum — quod osculum lacesset — intraque molle mentum — per colla lævis omnes — sint Gratiæ volantes — ad ultimum nitente — illa induatur ostro — pateat tamen mihi pars — cutis pusilla totum — qua corpus arguatur — quid plura? eam ecce cerno — loquêre credo cera.» «Su via, o abile pittore, valente nell'arte di Rodi, (*) dipingi l'amica mia assente, come io te ne insegnerò. E prima rappresenta il crine morbido e nero, e se le tue cere son da tanto, rendilo olezzante di profumi. Sotto i neri capelli, e sin dove tondeggiano le guance sia eburnea la fronte: gli archi nereggianti del sopraciglio non sian troppo divisi, nè troppo congiunti, ma gli accosta in modo che sia il divorzio loro dubbioso come in lei lo miri. Folgoreggi qual fiamma il suo occhio, azzurro come in Minerva, e socchiuso come in Citerea. Dipingi il naso e le guance frammischiando il latte alle rose. Il labbro rosseggiante inviti allo carezze: e tra il

(*) Protogene aveva fatto lungo soggiorno in quella città.

tullo, Ovidio, Tibullo, Properzio, Petronio Arbitro e tanti altri insigni scrittori, non valendo ad eternare colla pittura le forme delle loro Neere, Delie, Iridi, Lidie, Cloridi, Galatee, Lesbie e Glicere, le eternarono colla poesia, come più tardi presso noi fecero Dante e 'l Petrarca, celebrando l'uno la sua Beatrice, l'altro la sua Laura. Conformandosi alle costumanze e di questi e di quelli, anche i moderni pittori usarono di galantiare con siffatte lusinghe presso le loro innamorate. Raffaello replicò più volte le eleganti forme della sua Fornarina. Nel museo di Parigi si ammira la pellegrina bellezza della favorita di Tiziano. Fu tra le più stupende d'Agostino Carracci, al dir del Malvasia, l'effigie della propria. Il Domenichino innamorato dipinse con mirabil magistero la sua Frascatana. L'Allori ci lasciò uno dei suoi capo-lavori nel ritratto della Mazzafirra. Il Rubens ebbe dipinta la rara bellezza della figliuola de' Lundens, di cui erasi acceso. Il Vandick, ad imitazione dell'antico Arellio, ardì collocare il ritratto della contadina di Savelthem in una Sacra Famiglia da esso dipinta nella chiesa di quel villaggio.

Il quadro della *Contadina e il Soldato* sente alquanto degli anni giovanili del Rubens, quantunque la forza con cui è dipinto sia propria della di lui virilità. Credettero alcuni di riconoscere nelle fattezze della figura femminile quelle d'Elisabetta Brants, prima consorte del pittore, ed in tal caso il carattere della composizione renderebbe alquanto verisimile avesse egli inteso a rappresentare sè stesso nel soldato. Ma a noi, cui fu dato considerare altrove il ritratto d'Elisabetta Brants, non sembra di

morbido mento e il collo sottile aleggino leggiadre le Grazie tutte. In ultimo sia ella rivestita di splendid' ostro, e pur mi lascia travedere alcun poco di sue bianche membra, per cui la bellezza delle altre si argomenti. Che più? eccola è dessa: ecco la cera è ormai parlante! »

qui rinvenirne la somiglianza, e stimiamo che più probabilmente abbiavi il Rubens voluta ritrarre alcuna giovane fiamminga, la cui avvenenza parve a lui degna, se non altro, di speciale considerazione: e certo il maestro fu più lodevole che lo scolaro, non frammischiando alle cose sacre le profane, e così non fece con evidente contraddizione concorrere a religiosi affetti un volto dissagrato da passioni voluttuose, ed ebbe unicamente dedicata a congenere soggetto una figura, da cui forse non furongli suggerite se non profane inspirazioni. Ma se tal considerazione è valevole a far tributare al Rubens un elogio, di cui non si mostrò meritevole il Vandyck, potrebbe ciò nondimeno avvenire, che nel carattere della composizione, e in quella che dagli scolastici delle Accademie vien detta *filosofia dell' arte*, il dipinto medesimo, il quale fu applaudito dagli ammiratori di quel maestro, venisse biasimato dalle di lui ammiratrici. Non sarebbe impossibile che per l' onore della parte loro, e per quella squisitezza di senso, che di tratto le fa accorte della menoma sconvenienza nelle cose di gusto, più d' una qui accagionasse l' artefice di non aver impresso alla difesa, che contro l' assalitore è opposta dalla giovane, una risoluzione più gagliarda, come più dicevole al decoro femminile. E, a dir vero, convien confessare ingenuamente che, a giudicarne dall' atto, siffatta resistenza troppo non dia vista di disperata, nè il sorriso del bel labbro sia tale da incutere terrore, o almeno scoraggiamento al temerario assalitore: ma quantunque di prima presa sembri scortese al bel sesso l' idea di questa composizione, pure assumendo noi alla nostra volta la difesa di chi l' ideò, tenteremo di provare come l' intento dell' opera più sottilmente esaminato, anzichè villano, abbia a stimarsi suggerito da schietta cortesia; essendo provato dai fatti

della vita di Rubens che a gentilezza, anzichè irriverenza, verso il bel sesso lo facean propenso altezza d'animo, ingenuità d'educazione e lunga consuetudine con quanto di più distinto offriva a quei tempi il consorzio d'Europa.

In virtù di tutto questo, penetrando per altra via nelle mire di quel pittore diplomatico e cavalleresco, non sarebb' egli per avventura più conforme al suo personale carattere che in questa tela, quantunque appaia dal soggetto non essere ella stata dedicata nè a dame nè a cavalieri, egli abbia voluto rendere un nuovo omaggio alla predilezione che al valore concede talvolta la beltà, come quella che dopo esserne stata inspiratrice, suol farsene guiderdone? E di siffatta predilezione non fanno prova, oltre ai romanzi ed ai poemi ove si celebrarono

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori,

anche la storia medesima, i cui annali sono frequente omaggio al generoso sentire di tante, leggiadre e generose donne, che a pregi più seducenti anteposero il coraggio? A tal sentimento proprio di cuore elevato ben avvertiva ne' suoi libri colei, che con tanta finezza colorì le più nobili ispirazioni del proprio sesso. « Benchè il valore, disse la illustre Scudery nella sua *Clelia,*[1] non sia una virtù femminile, egli è

[1] L'asserzione dell' autrice di *Clelia* ha non so che d' assoluto da dover contrastare coll' intitolazione stessa del suo romanzo. Gli esempi della Pulcella d' Orleans, di Giuliana Duguesclin, e di tante altre che nella propria contrada gloriosamente dimostrarono l' opposto, avrebbe dovuto indurla a moderare sì generica sentenza. La condizione naturale e sociale della donna è quella che assoggettandola ai moltiplici travagli della maternità, le impone doveri non meno pericolosi, e più utili che non son quelli del guerriero: poichè questo intende alla distruzione dell' uomo, e l'altra alla sua produzione: e quell' opera mirabile, che ella donava con penosa sollecitudine in un lungo intento d' amore, è sovente annichilata dall' altro in un solo istante di pazza ferocia. Ma ogniqualvolta il pericolo della patria o dei figliuoli esaltò il cuore sensivo quanto generoso della donna, ella pareggiò, se non superò, l' uomo con atti di coraggio altrettanto maggiori

pur vero non ostante che le donne l' amano con perseveranza, e che talvolta sono anche ingiuste verso altre qualità in favore di questa, preferendo chi soltanto è valoroso a chi, difettando unicamente di tal qualità, sembra ricompensarla abbondantemente con parecchie altre. »[1] Anzi il valore abbellì sovente agli occhi loro l'istessa deformità: ed è certo che gli allori di Agesilao e di Filopemene adombrarono gloriosamente presso le belle di Sparta e d' Atene i difetti personali di quei due grand' uomini, come presso quelle dei tempi moderni avveniva a Bertrando Duguesclin, al Duca di Guisa detto il *balafré,* al vincitore di Fontenoy ed a parecchi altri, cui le ferite e la gloria tenner vece di bellezza. Ed è soprattutto nel legger le guerre delle crociate, che

quanto la debolezza di suo sesso è inferiore alla forza del nostro; onde abbia a dirsi mancare alla donna non già la virtù guerriera, ma soltanto l'occasione di farne prova. Infatti quanti furono gli assedi ove non si mostrasse eroico il valor femminile? Il seno lattante delle madri non fu egli talora offerto al soldato morente di lunga inedia sulla breccia istessa delle mura? E quante non furono le eroine cui coniugale o patrio affetto non pareggiassero ai più chiari eroi? Ed in rignardo a quelle fra noi nato a special gloria de' nostri municipii, quando pur voglia tacersi di Stamura d'Ancona, di Caterina Segurana di Nizza, di Maria Bricca di Planezza, e di molte altre di quel taglio, non basterebbe a prova dell' argomento la sola Anna Perotto di Chieri, eroina tale da starsi a petto di qualunque altra d'ogni nazione, e meritamente illustrata dai preclari scritti del Boucheron, e del Cibrario? Ecco breve cenno sulle imprese di lei. Generoso affetto allo sposo la facea a lui compagna in guerra sotto virili spoglie. Combattea da forte al Varo, alle Piramidi. Riportava nobili ferite a Tiro ed a Sagunto. Era prigione in Irlanda e in Ungheria; e sempre tornava più ardimentosa sul campo d' onore. Soffrì lunghi travagli sulla terra e sul mare. Affrontò la morte sotto mille forme, e onusta il fianco dell' arnese guerriero attraversò la Spagna, la Francia, e la Germania. Fece ovunque mirabili prove, e sempre inseparabile dal marito, venuta da ultimo sull' Isera, e mentre più ferveva l' assedio di Grenoble, fu prima a inalberare su quelle mura l' insegna trionfante della patria, esempio di coniugale affetto alle spose, ai guerrieri di raro valore.

[1] « Bien que la valeur ne soit pas la vertu des femmes, il est pourtant constamment vrai qu'elles l'aiment, et qu'elles font même quelquefois injustice à d'autres bonnes qualités à l'avantage de celle-là, en préférant des gens qui ne sont simplement que braves, à d'autres qui ont plusieurs vertus au lieu d'une (Mlle de Scudery, Roman de Clélie.). »

si può osservare in quanto conto tenessero la futura influenza di valorose geste quei paladini, che affrontavano tanti pericoli e tante morti, spinti dalla brama di narrare un giorno alla dama del cuore le proprie imprese, come ne fanno fede le parole che il conte di Soissons rivolgeva al Siniscalco di Joinville, combattendo presso lui nella giornata della *Massoure* sotto Lodovico IX. Sei cavalieri difendevano soli l'attacco d'un ponte contro una folta di Saraceni, e stando in grandissimo pericolo, « Siniscalco, gridava il Conte, lasciamo urlare e ragghiare codesta canaglia, e, viva Dio, noi parleremo ancora l'uno e l'altro di questa giornata nelle stanze delle nostre dame. »[1] Leggesi nelle memorie del Maresciallo di Montluc, il quale con Piero Strozzi concorse alla guerra di Siena contro il Granduca Cosimo de'Medici e il Marchese di Marignano, una veemente parlata, con cui quel guerriero si volgeva ai difensori delle piazze d'armi per invitarli a sostenerne gagliardamente l'ossidione. « Se non compite il dover vostro con valore, diceva, non solo il vostro sovrano, non solo i principi ed i signori vi vedranno di mal occhio, ma perfino le donne ed i fanciulli. E dirò anche di più, che la vostra stessa moglie, quantunque sia per far vista d'amarvi, vi stimerà assai meno nel suo cuore; che anzi vi odierà. Avvegnachè il carattere di tutte le donne sia tale che esse odiino mortalmente i codardi, per quanto bene attillati lor compariscano; ed amino al contrario gli uomini arditi e coraggiosi, quantunque brutti difformi. »[2]

[1] Michaud, *Hist. des Croisades*, tomo IV, pag. 169.

[2] « Non seulement vostre Maistre, les Princes et les Seigneurs vous verront de mauvais œil : mais les femmes et les enfans. Et veux encore passer oustre, que vostre propre femme, encore qu'elle face semblant de vous aimer, elle vous haïra et vous estimera moins dans son cœur. Car le naturel de toutes les femmes est tel qu'elles hayssent mortellement les

Considerando una tal condizione, che tanto nobilita il carattere della donna, e che essendo propria di di sua natura, ne è di tutte le nazioni e di tutti i tempi, non si può comprendere, come Omero nella sua *Iliade* abbia potuto risolversi a far accogliere con favore da Elena Paride fuggiasco dalla battaglia, se già quel sommo poeta non abbia voluto con questo tentare novello contrasto di colore nel suo poema, oppur versare maggiore infamia su quella coppia adultera, ove ben degno dell'eroina si mostrava l'eroe. Nè è veramente da credersi che alcuno de' paladini del medio evo si fosse creduto di soverchio lusingato, se dalla sua dama gli fossero state volte le parole che Ovidio suggeriva ad Elena verso Paride. [1] Ai bei giorni dei costumi cavallereschi bastavan certo cotali parole, ogni qual volta avesse una dama voluto mandare a sicura morte il giovane paladino che vestiva i suoi colori; nè più provocante disprezzo può trovarsi più brevemente articolato da donna che pur intendeva a lusingare l'amante, benchè gli togliesse un pregio che è perfezionatore della virile essenza, come bellezza accoppiata a virtù è l'ideale della femminile. Quella fortezza dell'anima che fa sprezzare il pericolo, da noi detta *valore*, ebbe presso gli antichi Romani il nome di *virtù*, come quella che immediatamente dall'uomo derivando, potea, al dir di Cicerone, chiamarsi più eccellente d'ogni altra. [2] In ogni

couards et les poltrons encore qu'ils soient bien peignés; et aiment les hardis et courageux pour layds et difformes qu'ils soyent etc. » (*Comment. de Montluc*, liv. IV.)

[1] « Quod bene te iactas et fortia facta recenses ec. » « Quantunque tu insuperbisca e vanti eroiche geste, pure il tuo volto fa contrasto alle tue parole. Son le tue membra adattate alle imprese di Venere anzichè a quelle di Marte. Trattin la guerra i forti: tu, Paride, sempre ama. Lascia che, da te laudato, Ettore per te vada al cimento: che ben altra milizia è degna di tua opera. » (*Heroid*, epist. XVII, v. 25, 1.)

[2] « Atqui vide ne quum omnes rectæ animi affectiones virtutes ap-

età un cavaliere sospetto di vigliaccheria cadde infatti nel disprezzo delle belle. La gloria che sempre è fida compagna al valoroso, si riverbera sull' oggetto da esso amato, ed è quella che facendo richiamo a quanto v'ha di più nobile in un cuor femminile, lo cattiva, e se ne insignorisce. Il cuore che palpita sotto i tenui lini e le vesti di Coo, di Tiro e di Sidone, ama a sentirsi parte di quello che freme sotto la lorica; l'occhio, cui la pietà o l'amore fan tremulo di belle lagrime, si compiace in quello, uso a balenar dalla visiera; ed una bianca mano stringe con più tenerezza la destra che fu salda all'elsa della spada e alla resta della lancia nelle battaglie. Quella protezione che la fragile beltà femminile chiede al sesso più forte, ivi è più accertata ove meglio è difesa: la bella che si sente secura contro ogni violenza prepotente o villano insulto, ama il forte che la protegge, come il soldato lo scudo. Un essere debole e inerme s' immedesima, e quasi sente sè stesso più compiuto, associato ad uno di forte tempera e d' impavido coraggio. Così la donna s' investe dell' onor dell' uomo, e lo fa suo per affetto o per vanagloria. Nè alla vanagloria sono sempre inaccessi i cuori delle belle; anzi, non basta pur ella sola talvolta a farne conquisto? Per altra parte più è delicata la natura di loro essenza, e più sentono squisitamente la bellezza propria del coraggio, la cui azione sul loro cuore, dalla più ferma virtù in fuori, è irresistibile. L'esaltazione della naturale immaginativa persuade loro avervi maggior gloria a soggiogare il valore guerriero, che non le pacifiche virtù; e la maestà della toga, solita a prevaler fra gli

pellentur, non sit hoc proprium nomen omnium; sed ab ea una, quæ ceteris excellat, omnes nominatæ sint. Appellata est enim a viro virtus. Viri autem propria maxime est fortitudo, cuius munera duo maxima sunt, mortis dolorisque contemptio. » (Cic. *Tuscul*, cap. XVIII.)

uomini allo splendor dell'armi, sempre avrà a cedere loro il passo fra le belle. Quanto più sono strepitose le imprese d'un uomo di guerra, tanto più egli si abbella agli occhi loro: a chi vinse un solo nemico sarà perciò anteposto chi ne vinse dieci, e chi cento a questi; onde, con siffatta progressione, quella sia stimata più degna d'invidia, la quale mirò umilmente supplice a' suoi piedi l'eroe medesimo che tutti vantarono qual terrore d'un intero esercito; quello che nella tremenda ebrietà del sangue sfidò mille volte la morte, che ebbe vinte le battaglie, conquistati i reami, soggiogati i popoli. L'intensità dell'ammirazione fa per ordinario decrescere in lei a grado a grado la forza della resistenza: quindi se gli errori che talvolta ne derivano non sono scusabili, potranno almeno apparir compatibili.

È stato necessario penetrare alquanto innanzi nelle considerazioni storico-morali, da cui solo poteva emanare la difesa dell'artefice, per discolparlo dall'accusa di villania che a lui si fosse intentata, e difendere la sua memoria da una taccia, che, vivendo, non avrebbe troppo sopportata. E se a taluno sembrasse per caso troppo umile il soggetto del quadro per istarsi a paraggio di sì elevati sensi, gli si potrebbe far avvertire, come l'umiltà della condizione non tolga il sentir generoso; e come l'istessa ammirazione che il valore dei principi e dei nobili paladini inspirava alle principesse e alle castellane, decrescendo poi a grado a grado, si andasse propagando dalle belle degli ordini inferiori agli scudieri, ai paggi, ai valletti ed agli uomini d'armi, onde non avesse a destar maraviglia che una giovane di contado provasse verso un semplice fante di lancia quel loro medesimo sentimento ammirativo del militar valore, che, per essere più semplicemente espresso, pur non era di minor forza. E per altra parte quante volte negli eventi fortunosi della

guerra non fu visto il semplice uomo d'arme conquistarsi colla sua buona spada, non che titoli e onorificenze, ma reame e corona. Quante volte colui che solo ed a piede era partito da vile capanna, non fece ritorno montato su nobile palafreno, alla testa d'esercito vittorioso, accolto nei castelli e nella reggia stessa? Quante volte quell'armatura che disadorna era stata allacciata dalle ruvide mani di pastorelle use a guidar le gregge, fatta poi ricca di stemmi e d'imprese, non fu indi a pochi anni slacciata da mani delicate, toltesi all'ago d'oro ed ai serici arazzi? Il cuore del semplice guerriero che fu accessibile ai sensi della gloria, ne fu certo del pari a quelli dell'amore, che seppe sentire ed inspirare con pari elevazione.

Quantunque questa opera del Rubens non pareggi la *Sacra Famiglia* che le fa riscontro, ella è pur colorita con egual robustezza e di non minore effetto, benchè più severo. L'opposizione che la bianchezza e i delicati contorni del volto femminile formano colla tinta abbronzita di quello del soldato, è di sua natura atta a spiegare come il pittore siasi lasciato allettare alla scelta di questo soggetto, il quale da esso venne altrove ripetuto. Il carattere studiatissimo nella figura della giovane la dimostra evidentemente un ritratto. Il mistero che ne cela il nome fu rispettato dal tempo; nè saremo più di lui indiscreti.

IV.

SACRA FAMIGLIA.

Il fulgido smalto, per cui è si appariscente questa pittura, giustifica la nota risposta di Salvator Rosa,

che interrogato se nell' arte più fosse pregevole il disegno o il colorito, disse aver ritrovati sui muricciuoli molti quadri fatti da Santi di Tito, vendibili a poco prezzo, ma di non avervi mai veduto alcun Bassano; il primo, uno fra i più robusti disegnatori della scuola fiorentina, ma pallido e di poco rilievo; il secondo, uno dei sommi coloristi della veneziana, ma disegnatore trascurato. Ciò avviene perchè la pompa di un bel colorito attrae naturalmente lo sguardo e l'ammirazione, e può essere apprezzata da chi meno si conosce dell' arte; mentre la scienza della forma dal solo erudito può essere giudicata.

Il bello del contorno sta in certo modo a quello della tinta, come la bellezza morale alla fisica. La prima s'indirizza soltanto alla ragione: impercettibile ai sensi, non opera che sull' intelletto; i suoi pregi hanno mestieri di riflessione ad essere valutati; e benchè, per l'effetto che produce sullo spirito, ella se ne insignorisca più radicalmente, e il suo dominio sia più nobile e durevole di quello dell' altra, pure il modo con cui procede è sì freddo e misurato a grado, che ella sembra abbisognare di tutta la sua influenza per operarvi un convincimento. La bellezza fisica all' opposto è prima sentita che giudicata; colpisce l'anima, e trapassa al cuore: i sensi ne sono sopraffatti: la logica, la filosofia, la semplice ragione, vinte, ammutolite: la sua forza è anzichè pronta, immediata: e il più delle volte chi si risolve alla difesa non s'avvede che già è fatto schiavo. Così nella pittura. A pregiare un'opera di buon disegno vuol essere scienza anatomica, studio del nudo, cognizione dell'antico; onde soltanto a chi possiede siffatte positive notizie è dato di portar giudizio sulle tavole dei grandi. Simile giudizio è frutto d'un esame scientifico, freddamente ragionato; e chi lo forma deve procedere per via d'ana-

lisi, indagando con diligenza in ogni parte quanto la bellezza della forma nei dintorni esterni ed interni si accosti alla perfezione naturale o ideale; se l'enfiatura o lo spianamento dei muscoli siano indicati dalle movenze; se la giustezza delle proporzioni sia esatta non solo nelle parti d'ogni figura, ma nelle relazioni fra le figure e i piani su cui posano; e quando in capo a molte altre avvertenze e disamine lo spirito si fa capace della dottrina di un abile disegnatore, egli cede alla logica evidenza di un argomento, anzichè all'opera di una seduzione. Ma se ad un perito nell'arte, tutto compreso d'ammirazione per tanta energia e sapienza, si para innanzi, in tutto il fulgore di sue vesti, alcuna brillante incantatrice, figlia della scuola veneta o fiamminga, è ben altra la scossa operata così dalla maraviglia come dal piacere. Questo non è più prodotto dallo studio, ma nasce spontaneo dalla semplice vista; non è più calcolo, ma strascinamento; la pupilla si sente attratta da diletto insolito, e si abbandona con voluttà su quella dolcezza d'armonia che la ricrea. Tale sensazione ha egual potere su chi conosce e su chi ignora, e, stante che rade volte vanno di pari passo la scienza e la fortuna, così avviene che l'opera del colorista vada a smaltare le pareti dell'aureo palagio, mentre quella del disegnatore si rimane abbandonata sul nudo muricciuolo. I trionfi della beltà sulla dottrina sono antichi. Così le tradizioni della storia e della mitologia ne rappresentano la dotta Saffo abbandonata sulla nuda roccia di Leucade,[1] ed il giovane

[1] La generalità di tale tradizione l'ha fatta accettare in questo luogo ove tornava in proposito, benchè la congettura che primo formò Ennio Quirino Visconti, che la Saffo d'Ereso, non quella di Mitilene, si gettasse dallo scoglio di Leucade, sia in oggi divenuta certezza. La prima non fu celebre se non per la bellezza, ed amò Faone: quella di Mitilene fu la famosa poetessa, e, secondo il greco poeta Ermesianace, fu amata da Anacreonte. Ambedue ebbero l'effigie loro coniata sulle monete

Faone noncurante di lei starsi intanto a vagheggiare alcuna bella ninfa di Lesbo; e la Dea della bellezza rapire il pomo fatale sul monte Ida a quella della sapienza. Solo conviene qui riferire, a modo di corollario, come la sentenza di Salvator Rosa sia tale non già da escusare la negligenza dei coloristi a disegnare, ma da accusare soltanto quella dei disegnatori a colorire.

Quest' opera del principe dei pittori fiamminghi non brilla nè per la purezza delle forme, nè per l'ideale dell' espressione sì mirabili in Sassoferrato. La bellezza della Vergine sarebbe quella propria d'alcuna nutrice di contado, anzichè atta ad esprimere l'avvenente verecondia della Madre d'un Dio. Il Bambino è un fanciullo in tutta la freschezza ed ingenuità dell'infanzia, ma se non fosse dell' aureola che gli attornia la fronte, e del san Giuseppe situato al suo fianco, chi vi ravviserebbe il Salvatore del mondo? Quale immenso divario fra questo e il putto della Madonna di san Sisto, in cui è tanta la presenza del Nume! Il San Giuseppe corre il consueto destino a cui è condannato dalla maggior parte dei pittori, quello o di dormicchiare in un canto del quadro, o di servire d'alcuna varietà alle tinte del fondo, o di compiere la linea della composizione.

A malgrado del prosaismo di tale composizione, quanti non passano ogni giorno indifferentemente presso la bella Vergine del Sassoferrato, sì eletta di contorni, e sì divina, i quali giunti a questa si sentono come sopraffatti da un incanto che gli arresta! Alla lucentezza della smaltatura s'aggiunge qui una soavità d'armonia pro-

della rispettiva patria. Nel 1822 furono scoperti i ritratti autentici di queste due donne illustri. Quello della poetessa dipinto sopra un vaso rinvenuto nelle rovine d'Agrigento, ed illustrato dal signor Stembuchel, direttore del gabinetto di Vienna: ed il secondo, da una medaglia greca appartenente alla collezione particolare del signor Allier d'Hauteroche.

dotta dalla studiata associazione con cui i colori, benchè brillantissimi, sono distribuiti fra loro, sicchè il riposo e l'unità dell'effetto non si trovino punto minorati dall'estremo vigore generalmente dominante. Sembra che l'illustre Fiammingo abbia qui assembrata, come in breve epitome, tutta la scienza della colorazione di cui fu dal cielo sì largamente dotato. Dalle tinte più delicate fino alle più robuste vi appare visibile quella magica tavolozza con tutti i suoi tuoni mirabilmente ordinati in progressiva degradazione uno presso l'altro, a guisa d'altrettante gemme nella vetrata di un gioielliere, ove lo zaffiro, il carbonchio e il topazio sono situati in modo da accrescere lo spicco e il bagliore alla perla, al rubino e allo smeraldo. Qui la potente mano di Rubens, come già quella del sacerdote d'Eleusi agl'iniziati negli arcani riti di Cerere, apre il mistico tempio delle Muse agli adoratori delle loro più recondite bellezze. Questa è una lezione pratica che l'abile maestro è venuto dare ai pittori del secolo decimonono, e la darà a quelli del ventesimo e di molti altri, se i Principi che succederanno al Real Fondatore di quest'Instituto nazionale (scriviamo nel 1839), gli protrarranno il medesimo illuminato patrocinio.

V.

SUA OPULENZA.

Un amico di Rubens, versatissimo nei segreti dell'alchimia, Zaccaria Brendel, avendogli proposto di seco accompagnarsi nella grande ricerca della pietra filosofale, studio in cui poco più gli rimaneva da fare onde pervenire alla preziosa scoperta, questi gli rispose esser egli troppo

tardi venuto a lui che da venti anni già l'avea ritrovata: ed indicandogli i suoi attrezzi di pittura, *Ecco*, aggiunse, *i materiali di cui mi sono servito a tant' uopo.*

Ben s' apponeva di fatto il Rubens. Pochi artefici giunsero a ricchezza sì straordinaria da poter competere coi più sfarzosi cortigiani di Carlo I d' Inghilterra e di Filippo IV di Spagna, e da umiliare solennemente l' istesso Duca di Braganza D. Giovanni IV, divenuto poi sovrano del Portogallo nel 1640. Si narra, che trovandosi Rubens a Madrid a cagione dell' ambasceria affidatagli dal suo sovrano presso il Re d' Inghilterra, era stato dal duca di Braganza invitato a condursi a lui nella sua residenza di Villaviciosa. Accettato l' invito, si avviava il pittore-diplomatico a quella Corte con traino magnifico di cavalli, valletti ed equipaggi, più che all' uso de' pittori, conforme a quello de' principi. Ma il Duca avvertito di sì pomposo apparato, sgomentandosi, potesse essere la propria accoglienza meno corrispondente alla di lui espettazione, mandato uno de' suoi gentiluomini ad avvisarlo esser egli stato da importante negozio astretto ad assentarsi, gli significò di non proseguir oltre il viaggio, ed accettare in compenso del suo incomodo un presente di cinquanta scudi. Il chiaro artefice li ricusò con isdegno, dicendo averne egli seco recati due mila per la sola spesa del proprio corteggio durante i pochi giorni aveva avuto in pensiero di rimanere a Villaviciosa; e, voltato il cavallo, gli diede di sprone.

La ricchezza favolosa a cui pervenne Rubens fu prodotta dall' inestimabile fecondità del suo genio che lo fece primeggiare in tutte le maniere di pittura da lui tentate nella lunga sua carriera, talchè egli era divenuto non solo nella propria contrada, ma (dall' Italia in fuori) in tutta Europa il centro a cui spontanea traeva la piena dei committenti, fossero monarchi, o municipii, chiese, cor-

porazioni o doviziosi dilettanti. Egli trattava con egual felicità, prestezza e guadagno le cose di minore importanza artistica, e faceva alternativamente frontespizi ai librai per le opere di lusso, o per adornarne gli antifonari, ed i messali come avveniva di quello celeberrimo stampato dal Moreto e contenente meglio di dieci disegni, tutti di sua mano. Di questi non se ne contarono meno di settantotto nell' edizione della storia di Sant' Ignazio da Loiola. Egli disegnò pure per altra simile pubblicazione oltre a cinquattotto soggetti, ricchi d' allegorie e abbellimenti di vario stile. È poi incredibile il lucro che egli faceva su quelle numerose tele ove, con fantasia e furia veramente strabocchevole, improvvisava temi di feste popolari, di balli villerecci, fiere, *Kermesse,* e dispute di villani ubbriachi, con episodi ridicoli, e ghiribizzi, e scene comiche da fare smascellare dalle risa, che faceano fanatismo non solo nella turba del popolo, ma in tutte le classi della cittadinanza, e che eran levate via a danaro sonante appena comparivano in pubblica mostra. Altra scaturigine d' egual dovizia, emanante dai luoghi più alti e dalle mani più gentili dell'aristocrazia erano altresì que'tanti gruppi di freschi e vispi fanciullini, or seduti sull'erba, ora al rezzo delle piante, ora attorniati di fiori e intrecciando corone o inghirlandandosene a vicenda, ruzzando fra loro in mille guizzanti movenze, o atteggiati a danze, o portanti enormi mazzi di rose come quelli del museo di Munich, o scherzanti fra gli agnelli come nel museo di Vienna, tavole a cui più premurosamente traevano commosse e plaudenti per affetti ed impressioni proprie, le naturali ammiratrici d'un genere in cui sono inimitabili maestre, le quali esaltandole coll' *autonoma* eloquenza, pregio del sesso, crescevano a dismisura lucro e fama al maestro. A questi non eran minori i tesori che, coll' istessa rapidità di mano,

egli radunava collo spaccio delle pitture d'animali che potean dirsi vivi anzichè dipinti, cani, cavalli, e altri quadrupedi domestici; e bestie feroci, lupi, cinghiali, tigri, e leoni azzuffantisi e addentantisi fra loro, che spesso dipingea di grandezza naturale. Egli aggiunse altresì ricchezza a ricchezza con infiniti quadri di paese, fatti talora dal vero, talora d'immaginazione, variati con numerosi accidenti di crepuscoli, di levate di sole, d'effetti notturni, rappresentandovi nembi, procelle, fulmini, bufere e lotte d'elementi: nè si devono obbliare i prezzi vistosi a cui vendeva le vedute architettoniche, genere compassato e freddo, a cui fa meraviglia potesse assoggettarsi quella mano fulminea, che pure appassionatamente gli trattava, di cui fu capolavoro la veduta del palazzo dell'Escuriale commessagli dalla corte di Spagna. Ultima e, per la sua moltiplicazione, forse la più ricca fra le miniere da cui egli trasse tant'oro, deve a ragione reputarsi quella che egli scoprì nella riproduzione delle sue principali opere storiche e mitologiche, rinnovate anzichè imitate dai vivaci bulini di Pontius, Wosterman, Bolswert ed altri incisori lor pari, che riuscirono mirabilmente a trasportar sul rame il colorito, il brio e la franca pennellata del maestro, da potersi dire non essere mai stati in ciò pareggiati da nessun moderno. Ecco da quanti rami dell'albero della scienza pittorica staccò la mano di Rubens quei frutti soprabbondanti, per cui godè tutte le lautezze d'una vita principesca, attorniato da un lusso inaudito di suppellettili, di mensa, valletti, cocchi e cavalli, onde la sua casa, divenuta una vera corte, potè (come vedemmo nel fatto di Villaviciosa) competere con quella di duchi e di sovrani che portavano scettro e corona. Non si può per altro a meno di confessare essersene egli mostrato oltremodo meritevole perchè ad una rara dote d'ingegno congiunse un' altrettanto rara

bontà di cuore, per cui non solo la sua famiglia e i suoi amici, ma la famiglia numerosa dei discepoli e quella ancor più numerosa dei poveri, tutte conobbero e con gratitudine celebrarono la instancabile di lui beneficienza.

VI.

SUA ARTE NEI RITRATTI.

GUERRIERO IN PIEDI.

L'opulenza a cui pervenne Rubens deve ascriversi con pari proporzione all'ingegno e alla fortuna: questa non gli diede che l'oro e gli onori: l'altro lo rese immortale. Concorse a sì inaudito successo il moltiforme ingegno di quel Proteo de' pittori, a cui niun ramo dell'arte rimase inaccessibile. Quel bollore di fantasia con cui versava il rapido suo concetto sulle tele nelle più sterminate composizioni, egli aveva la facoltà di frenarlo a un tratto come per incantesimo, e raccoglierlo nel breve campo di un ritratto. Era stupenda cosa il vederlo trascorrere prontamente dall'illimitata libertà dell'immagine alla più vincolante esattezza della forma. Ma benchè stretta da ceppi, la sua mano sempre operava con imperiosa padronanza. Non solo la superiorità del ingegno non era in lui minorata dall'inferiorità del genere, ma egli sapeva sollevare anzi questo alla propria elevazione, e certi ritratti che, espressi da altro minore pennello, avrebbero appena chiamato a sè gli sguardi d'una famiglia durante una sola generazione, effigiati da quello di Rubens si facevano segno ai plausi della posterità, ed ereditavano la gloria del pittore.

A prova di tal verità stanno nella nostra Galleria due ritratti ignoti, opere del gran caposcuola; uno in piedi, l'altro in mezza figura. Essi dimostrano, a chi ben gli considera, quanto fosse esatta la dichiarazione fatta dal Rubens all' amico Brendel, e quanto la pittura iconica, che, per l'altrui vanagloria, è sorgente di ricchezza anche ai mediocri pittori, dovesse più che mai esser tale a chi così la trattava.

La figura in piedi, condotta con maschia robustezza, rappresenta un uomo di guerra in tutta la maestà inerente al vestiario militare del secolo XVI. Il genio del sommo artefice trapela da ogni pennellata. La bella sua massima di chiaroscuro vi trionfa con autorevole grandiosità. Nobile semplicità nella movenza, verità estrema nell' imitazione dei tuoni che la natura varia nelle carnagioni, diligente studio sul carattere della fisonomia, e l'evidenza del vero in ogni accessorio, accumulano in tale opera i principali pregi del sommo artista.

Nella piccola figura a cavallo, toccata con sentimento sì straordinario, la quale trovasi alla sinistra dello spettatore, volle l'artefice per un suo capriccio, se non per espressa intenzione del commettente medesimo, rappresentare, veduto in lontananza sul proprio destriero, lo stesso individuo già da lui espresso più vicino in arnese da cavalcare, e tenente nella manca mano uno scudiscio. Il nome di tale personaggio è rimasto ignoto, ma lo dimostrano non volgare uomo negli ordini della milizia il piglio soldatesco, la franca posatura, la spada e la corazza, il cui brunito acciaio è trattato con singolare perfezione. Il carattere della figura appartiene ai climi settentrionali, anzichè a quelli del mezzogiorno. Dall' ignorarsi il suo nome deriva naturalmente un pensiero. Quando con militare baldanza costui fissava in tal guisa lo sguardo sul pittore che lo stava ritraendo, forse nell' interno del-

l'animo gli sorrideva un'idea di sociale superiorità, per cui stimava propria degnazione o tratto di graziosa benevolenza il così piegarsi ad incoraggiarne l'opera, sollevandolo in certo modo sino al proprio livello. Ma la giustizia del Tempo è venuta. Sparì la differenza di convenzione: il genio riprese il suo naturale equilibrio. Il nome del superbo guerriero fu consegnato all'obblio: quello dell'umile pittore sta solennemente iscritto sulla sua opera istessa per mano della Fama.

BORGOMASTRO.

Mezzafigura.

Allorchè, riandando nei fasti delle età trascorse le più voluminose opere uscite dalla penna o dal pennello degli uomini grandi nelle lettere e nelle arti, avviene d'imbattersi in taluna di quelle che senza apposito intendimento, e quasi senza avvedersene essi lasciarono cadere nell'avvenire, la vista loro offre un'attrattiva nella quale se ha minor parte la maraviglia, sembra averne una maggiore il diletto. È cosa interessante osservare, come quelle vaste menti siensi potute circoscrivere in sì breve giro, senza disperdere alcun raggio del loro splendore, e giudicare (come il greco artefice) dalla sola unghia del leone, di tutta la sua statura. Tale è la cagione per cui, dopo aver ammirate con entusiasmo le gigantesche figure suscitate nell'Iliade dal divin genio d'Omero, gli eroici sdegni d'Achille e d'Agamennone, e le contese degli Dei che scendono a battaglia tra loro sulle rive del Xanto e del Simoenta, si prova una sensazione altrettanto piacevole quanto inaspettata, se arrendendosi all'invito di Marziale,

Perlege Mæonio cantatas carmine ranas,

si ode quell' istessa potente voce raccontare in un altro poema[1] la morte di Psicàrpace, giovine topo, il quale salito sul dorso di Fisignate, ranocchia, per condursi a visitare la di lei dimora, colto da terrore improvviso a mezza la palude, venne meno, lasciò andare la conduttrice, e si annegò; donde poi il lungo sdegno dei topi, accusanti Fisignate di tradimento, e i numi d' Olimpo concorrenti con un rinforzo di granchi alle loro battaglie. Nel modo stesso, dopo avere deplorati con Virgilio i casi funesti d' Evandro o l' infelice fratellanza d' armi d' Eurialo e Niso, ti penetra ancora al cuore il tenero suo lamento per la morte di una zanzara, uccisa dall' ingrato pastore di cui aveva protetta la vita. Così le statue colossali d' Ercole e di Minerva, scolpite da Mirone per gli abitanti di Samo, rapite loro da Antonio e poi restituite da Augusto, non eccitavano maggior maraviglia del monumento che l' istesso artefice aveva eretto ad una cicala e ad un grillo celebrato dai versi d' Erinna di Lesbo.[2] Queste due opere rivelavano dello scultore un genio straordinario, che, al dir di Luciano, lo faceva adorare come un Dio. Così nella breve favola d' *Aminta* si lascia pur travedere la gran d' anima che concepì la *Gerusalemme liberata;* e la *Mandragora,* la *Clizia* e il *Belfegorre* divengono più interessanti, se vi rammentano il politico profondo che ardì dettare il *Trattato del Principe,* e manifestare ai popoli atterriti i suoi tremendi precetti.[3]

[1] La *Batrachomiomachia.*

[2] Erinna di Lesbo viveva verso la LX olimpiade.

[3] Quel trattato abbominevole, che avrebbe dovuto essere dedicato al feroce Borgia anzichè a Filippo Strozzi, come ne fu da Blado d' Asola con privilegio conceduto da Clemente VII, eccitò meritamente la generale esecrazione sì dei popoli che dei principi. Il suo autore pronunziò egli stesso la propria condanna con queste parole: « Non si può chiamare virtù ammazzare i suoi cittadini, tradire gli amici, essere senza fede, senza pietà,

A tutti che conoscono le immaginose produzioni di Rubens non parrà lode in verun modo esagerata il definirlo col titolo di *fonte degl' ingegni,* come Omero era stato da Plinio, e prima di lui da Ovidio in questo distico:

> Adiice Mæonidem, a quo ceu fonte perenni
> Vatum Pieriis ora rigantur aquis:

soggetto che, al riferire d' Eliano,[1] venne da Galato espresso in una sua pittura, nella quale rappresentò quel poeta in atto di versare dalla bocca un fiume a cui vanno a dissetarsi tutti gli altri. La fecondità del Rubens non potè paragonarsi se non a quella, da niuno sopravanzata, d' Alberto Durero, grande esemplare della scuola tedesca ed anche talvolta dell' italiana, sì che sostituendo solo ai poeti i pittori, l' uno e l' altro di tali maestri potessero convenevolmente coll' emblema di Galato simbolizzarsi.

Le ventiquattro grandi composizioni allegoriche sulla storia di Maria de' Medici, dipinte dal Rubens per ordine espresso di quella regina, sono altrettanti canti di un poema epico, in cui il pittore-poeta ha segnati col pennello i più arditi concetti d' una fantasia veramente inesauribile.[2] Ma in nessuna opera si di-

senza religione, i quali modi possono far acquistare imperio, ma non gloria. » (*Trattato del Principe*, cap. VIII.)

[1] Lib. XIII, cap. 22.

[2] La fecondità del suo estro ha saputo togliere a tal genere di pittura il freddo e l' ammanierato, nel quale sono frequentemente caduti i suoi imitatori. Dalla nascita di Maria de' Medici sino al giorno di sua riconciliazione col figlio i fasti di quella Principessa sono ivi rappresentati con un colorito ed una forza, che ne fanno il capolavoro del genere e del pittore; e ciò che sarebbe incredibile, se da ogni autore che ne scrisse non fosse stato confermato, una sì vasta galleria, che, a disporne insieme le figure soltanto, sembrerebbe aver dovuto occupare un' intera vita, venne da lui composta, di-

mostrò la straordinaria gagliardia di quella mente, quanto nel portentoso quadro di *San Domenico,* fatto dapprima ai Gantesi, e con alcuna varietà poi ripetuto a quelli di Bruggia. Ivi egli si è sollevato all' altezza de' più terribili concetti di Michelangelo, non solo per la poesia dell' immagine e la robustezza del pennello, ma altresì per l' elezione del disegno, la fierezza delle

segnata e colorita nello spazio di soli venti mesi. (*) Il suo genio lo sollevava naturalmente al grande, ed allora più che mai si palesava in tutta la sua energia, quando era in procinto d' intraprendere alcuna di quelle smisurate composizioni, il cui solo pensiero sarebbe stato capace di far indietreggiare qualunque altro. Alla fertilità delle idee congiunse una prontezza in pari grado maravigliosa. Appare dalla quietanza originale serbata nella sacrestia di San Giovanni in Malines, che gli otto quadri di macchina dipinti dal Rubens per quella chiesa, ed eseguiti con una delicatezza da fare scomparire qualunque più finito lavoro, non lo occupassero più di diciotto giorni. Solo e lontano da' suoi allievi nel delizioso suo castello di Steen, ove talora si conduceva a godere l' ombra di quei boschetti, ed esercitarvisi alla caccia, terminò in dieci giorni la *Pesca miracolosa* per la chiesa di Nostra Donna nella medesima città; quadro copioso di figure, al quale ne sono aggregati sette altri di minore dimensione, che gli servono di ricignimento.

(*) L'unico rimprovero che a lui possa farsi su tale invenzione, si deve attribuire all' arte, nella quale espresse il suo concetto, anzichè all' ingegno del pittore, il quale ebbe a riconoscere egli stesso come non tutti i temi che s' acconvengono alla poesia siano trasferibili alla pittura. La mescolanza dei personaggi allegorici cogli storici, che in poesia sarebbe meno ributtante, perchè richiamata soltanto al pensiero, epperò immagine fuggitiva, diviene in certi casi insostenibile sulla tela, perchè espressa allo guardo con attualità e permanenza. Infatti un Mercurio intieramente ignudo fra due Cardinali, come si trova rappresentato in una di quelle composizioni, ed altre tali sconvenienze, non possono a meno di non distruggere quell' illusione di verità, senza cui la pittura perde in gran parte la propria influenza sullo spirito. Un celebre scrittore osserva in tal proposito, che le nereidi e i tritoni, rappresentati dal Rubens nel porto di Marsiglia in atto di suonare le loro conche, ad esprimere l' allegrezza di quella città per la venuta di Maria de' Medici, non producono buon effetto. « Sono sicuro, dice egli, che » nessuna fra le divinità marittime non intervenne a quella cerimonia. » Un esempio di simili esorbitanze allegoriche, degno anche di maggior rimprovero, è quello citato dal Vasari in riguardo alla tomba del Sannazzaro a Napoli. opera del Montorsoli, nella quale si vedevano Apolline e Minerva figurare sull' istesso monumento con S. Jacopo e S. Nazzario, situati presso ad un bassorilievo, rappresentante un baccanale con satiri, fauni e ninfe: e quel monumento era situato nella chiesa stessa dei Servi di Maria. Di simil posta fu pure quella Fama in atto di dar fiato alla tromba, dipinta dal Bronzino, nella Risurrezione di Gesù Cristo, citata dal Borghini; o l'Apollo e Diana introdotti dal Rosso in un quadro rappresentante Nostra Donna e i primi Parenti.

attitudini, ed il grandioso sorprendente del tutto. È in esso rappresentato Gesù Cristo in atto di fulminare l'universo: Maria Vergine, mostrandogli il seno, intercede in favore del genere umano. Sul primo innanzi si trovano san Francesco d'Assisi attorniato da alcuni spiriti beati discesi dal Paradiso, e molti vescovi e cardinali, in atto di supplicare il divin Redentore, mentre san Domenico stendendo il proprio manto sul globo terracqueo tenta sottrarlo alla vendetta celeste:[1] composizione pareggiata da poche, degna del genio formidabile dell'Alighieri o di Milton, e che addentra nell'anima un'impressione incancellabile, per la vastità del pensiero e l'entusiasmo dell'eseguimento.[2] Fecondo per propria natura, l'ingegno del Rubens non era, come d'altri si legge, sottoposto in verun modo all'influenza del clima; e il sole ardente della Castiglia, come che le pallide nebbie del Tamigi furono in egual modo testimoni della sublimità delle sue opere.[3]

Ma si offerse alcuni anni dopo nuova occasione ad infiammare con insolita vena la fantasia di questo impareggiabile immaginatore. Era l'anno 1634, ed essendo Filippo IV, per la morte d'Isabella, divenuto legittimo possessore delle Fiandre, aveva eletto a governatore di

[1] La *Madonna della Misericordia* di fra Bartolommeo della Porta, fu forse il quadro da cui Rubens dedusse quest' opera. Eccone la descrizione che ne fa il Vasari: « Similmente in San Romano fece una tavola in tela, dentrovi una nostra Donna della Misericordia posta su un dado di pietra ed alcuni angeli che tengono il manto, e figurò con essa un popolo su certe scalee, chi ritto, chi a sedere, chi in ginocchioni, i quali risguardano un Cristo in alto che manda saette e folgori addosso a' popoli. »

[2] Questo celebre quadro è stato acquistato dal Museo di Lione, ove anni sono fu veduto dall'Autore nella Galleria di codesta città.

[3] La *Storia di Decio*, i *Funerali* di quell' eroe, il *Trionfo della Religione*, l'*Eresia abbattuta*, e le *Imprese d'Achille*, fecero stordire la corte di Filippo IV e tutta la Spagna: come le nove sale e la volta immensa di White-Hall, ove rappresentò le principali azioni di Giacomo I dopo il suo innalzamento al trono, ebbero gli encomi di tutta l'Inghilterra.

quella contrada l' unico suo fratello Ferdinando, il quale dopo avere riportata sugli Svezzesi e la lega dei principi alemanni la famosa vittoria di Nortlinga, erasi determinato di visitare la città di Bruxelles. In tale occorrenza essendo dal comune di Anversa stata affidata al Rubens la direzione degli apparati che con sontuosità eccessiva si ordinarono alla venuta di quel principe, si può affermare che la fervida fantasia del grande artefice mai non avesse luogo di mostrarsi in più strepitosi concepimenti, sì in riguardo alla copiosità delle composizioni e al numero di esse, che alla rapidità con cui più per arte d' incanto che per opera della mano sembrarono create. Quivi egli si chiarì non solo eminente pittore di storia, ma architetto, ornatore, quadraturista, prospettivo, letterato e poeta. Il suo pennello, come già quel del Tintoretto, potè allora meritamente dirsi fulmineo, e quivi sfoggiò con profusione tutte le bellezze architettoniche di cui aveva fatto dovizia in Italia; magnifici addobbi, testate di più facce, antiporti, archi di trionfo, vistosi porticati sontuosamente scompartiti con pilastri e colonne, maestose scalee con bassirilievi, statue, ringhiere e balaustri. Ivi profuse con prodigalità i grandi fatti della storia, le immagini della poesia, gli scherzi dell' ornativa, i simboli dell' allegoria e i concetti della lapidaria.[1] Il suo ingegno moltiforme potè, per le strane metamorfosi, paragonarsi a quel toro consacrato al Sole, già adorato a Ermontide in Egitto, il quale variava le sue esterne apparenze ad ogni ora della giornata.[2] Fu sovente menzionata come unica

[1] Cinque soli dei cartoni da esso composti per tale occasione sfuggirono alle ingiurie del tempo, e sono ora preziosamente conservati nella sua patria come le più belle fra le ultime produzioni.

[2] Poche sono in oggi le città d' Europa, ove sotto alcun aspetto non si presenti al culto degli studiosi questo operoso maestro. Le sole opere con-

la speditezza con cui di volo gli si vedevano improvvisare molte bozze d'un medesimo soggetto, tutte varie fra loro, e senza frapporre dall'una all'altra il menomo intervallo. Sembra che le forze della sua immaginativa si duplicassero via via in ragione della sublimità inerente all'argomento, e che un tanto ingegno non valesse ad estendersi liberamente nella gigantesca sua dimensione se non nell'illimitato, come aquila al cui remigio è necessaria l'immensità degli spazii aerei, o come eccelsa nave che solo nelle più vaste solitudini dell'oceano può spiegare la pompa di sue vele ai venti.

Il ritratto che qui consideriamo, un ritratto d'incognito, anzi un ritratto in mezza figura, abbisogna della valida commendatizia che lo accompagna, per esser ardito di presentarsi in una Galleria aperta soltanto alle grandi illustrazioni dell'ingegno. Quelle sembianze ebbero un nome; furono interessanti ad alcun parentale affetto; serbarono una cara memoria. Ma colui che tutto distrugge ha con un solo colpo di sua falce cancellata ad un tempo e la memoria e l'affetto e 'l nome. Forse fu persona celebre nel proprio municipio, nella provincia ov'ebbe stanza: ma l'avvenire non cura se non chi fu celebre al móndo. Certe mediocrità intellettuali che fanno l'ornamento d'una società o l'ammirazione d'una parrocchia o al più d'una città, equivalgono a nullità in faccia ai posteri. I ritratti degli uomini che pervennero a vera illustrazione, serbano soli un nome: gli altri sono una cosa. Sulle fattezze organiche dei primi i più tardi nipoti si studieranno d'investigare

servate alla posterità dal bulino di Vosterman, Bloemart, Muller, Audran, Picart, Coetlemans e molti altri incisori, sommano a meglio di mille trecento, alle quali aggiungendo tutte quelle che non furono ancora intagliate in rame o rimasero disperse nelle quadrerie particolari, il novero di esse apparirebbe oltre ogni credere straordinario.

quell' anima che seppe destare sì alto grido nell' universo in cui vivono tuttora. I secondi, simili a quei cadaveri che per istudio dei muscoli e dell' ossatura si abbandonano al tirocinio de' notomisti, sono utili soltanto a quello degli artefici, che altro non vi considerano, qualora sieno di buoni maestri, se non il semplice meccanismo del disegno, del colorito e del portamento di pennello.

La testa di costui fu serbata in vita dalla mano immortale del Rubens. Il tronco di sue membra giace chi sa dove, come quello menzionato da Virgilio,

> . . . . Jacet ingens littore truncus
> Avulsumque humeris caput, et sine nomine corpus.

L' individuo, al quale appartenne la presente fisonomia, fu dalla natura compensato della celebrità che non ottenne, con una rara dovizia di salute, ad esprimere la quale i più vividi cinabri della tavolozza del Rubens furono appena bastevoli. Se egli non ebbe un avvenire illustre, gli fu almeno conceduto godere di un presente invidiabile, conservatogli lunghi anni, per aver egli forse osservato che le infermità sono soventi volte destinate dalla giustizia celeste a servire d' equilibrio alla fama di cui godono ovvero godranno gli scenziati. Costui professò di proposito la massima del celebre Hall, vescovo di Norwich, solito ad asserire, esser cosa ragionevole contentarsi di scarso sapere, anzichè esporre la propria sanità alla menoma alterazione. Infatti quei capelli, quella barba bianca, e le fitte crespe del volto annunziano chiaramente, come la precisa osservanza di tale ricetta lo abbia già condotto oltre il sessagesimo anno, ed a giudicarne dalle apparenze è da credere, abbia egli potuto assai più oltre inculcare coll' esempio l' eccellenza della regola adottata.

Certa cosa è doversi da tutti gli artefici professare gratitudine al gran caposcuola dei Fiamminghi per averci tramandata sì stupenda testa di studio, perchè dipinta con meraviglioso fervore, e modellata a botte magistrali, ove le setole del pennello accusano gagliardamente il suo andamento, ed esprimono con tanta verità il naturale. Poche opere di pittura, attualmente eseguite, escono dai moderni studi fresche di colorito al pari di questa, benchè sopra vi siano oramai trascorsi due interi secoli. Essa è nel numero di quelle che non abbisognano dei raggi solari a reflettere tale insolito splendore, ma simile a quell'Ecate di marmo risplendente, nel tempio d'Efeso, che feriva l'occhio de' riguardanti,[1] brilla di luce propria, sì che appena uno si appresenta nella sala, ove fra tante altre è collocata, subito essa ne attrae la vista. E tutti coloro i quali ebbero la sorte di contemplare le sterminate composizioni di *Maria de' Medici*, o il *Cristo fulminante i peccatori*, le quali con bagliore sì straordinario rischiarano i musei di Parigi e di Lione, troveranno che l'occhio si arresta ancora con diletto su questa piccola tela, ove sembrerà loro veder rinchiuso un raggio di quella gran massa luminosa, la quale benchè ridotta in breve giro, pur tuttora abbaglia la vista, come l'immenso disco del sole nel vivido punto ove si refrange da lente di cristallo.

[1] I sacerdoti del tempio avvertivano chi vi entrava di non mirare troppo fisso quella statua.

VII.

SUE PITTURE D'ANIMALI.

Il genio di questo pittore universale, detto con ragione il Raffaello delle Fiandre, padroneggiò tutta la natura, e la sottopose all'incanto d'una immaginazione strabocchevole che seppe trattare con pari maestria la storia, il ritratto, l'allegoria, l'architettura, il paese, i fiori, e gli animali.

Il suo pennello eccita ovunque il calore, e la vita. Sempre poeta immaginoso che abbaglia col prestigio di tuoni sfavillanti; che tutto arricchisce ed abbella col poetico della fantasia; che sembra aver involato alla natura il segreto esteso dell'animazione; e che del vostro intelletto violentemente s'insignorisce e lo domina, e lo strascina, e lo piomba in un pelago di luce e di meraviglie. Se a tanta seduzione avesse congiunta la scelta delle forme, e la correzione del disegno, egli si sarebbe assiso sul grado più elevato dell'arte, ma, sviato continuamente dalla foga d'un estro irresistibile, fu il suo spirito sottoposto, come per una prepotente necessità della propria condizione, al rapido eseguimento dell'opere sue, per cui fu allontanato dal sublime.

Allorchè astretto da imperiose circostanze ebbe la forza di porre egli medesimo un freno a quella precipitosa improvvisazione, ei divenne maggiore di sè. Di ciò fu chiara prova l'impareggiabile sua tavola di Sant' Ignazio in Genova eseguita per essere posta a fronte di Guido Reni, ove, raccogliendo in uno tutta la potenza di quell' anima esaltata ancora dalle magnificenze della scuola italiana, e da generosa emulazione verso un

competitore, creò l'ideale del proprio genio, e vago nelle fattezze, scelto nel contorno, e gentile nel carattere apparve alla posterità meravigliata quale spirito eletto che, assorto alle glorie dell'apoteosi, riveste nuove forme e abbandona prostesa al suolo l'antica spoglia.

A mal grado della prontezza di sua mano, l'incredibil numero delle commissioni affidategli da ogni banda d'Europa fu cagione si trovasse egli astretto a valersi continuamente dell'opera dei suoi principali discepoli non solo a sbozzare le proprie composizioni sui cartoni da lui fatti, come costumarono altri maestri, ma a condurre a compimento alcuna parte di esse più conforme alla natura dell'ingegno loro.

Wildens e Vanuden eseguivano i fondi di paese; e Snyders dipingeva gli animali. Questi tre pittori trattenendosi un giorno insieme famigliarmente a mensa con altri loro amici, esaltati dagli smodati elogi loro, animati dal calore del discorso, e da naturale amor proprio, ardirono asserire che quell'insigne maestro di Rubens, a cui tutta Europa prestava si riverente omaggio, era però quel tale da non potersela passare senza l'aiuto loro per si importanti accessorii, dai quali tanta giunta si faceva così alla bellezza come al valore dei di lui dipinti.

Appresa la tracotante saccenteria di essi e mosso a dispetto da tanta boria in chi da lui era stato ammaestrato, tosto pose egli mano a varie opere composte unicamente di paesi e d'animali, le quali condotte col duplice impegno solito a derivare da un amor proprio offeso e posto in cimento, riuscirono meravigliose, e per tali furon lodate a cielo da tutti gl'intelligenti, che di gran lunga le giudicarono superiori, nel rispettivo genere, a quelle dei tre discepoli. Allora vôlto ad essi: « Ho voluto pro-

varvi, disse lor sorridendo, che in ogni cosa sono il maestro vostro; e questa lezione v'insegni che di voi mi valgo non per far meglio, ma per far presto. »

Forse a tale avventura è dovuto il quadro interamente di sua mano, che trovasi nel Museo torinese rappresentante un *Cinghiale inseguito da cani*, e trattato con quel pennello brillante che smalta le imprimiture. Tutto vi è moto, e verità.

Il colore buttato giù alla prima è di tal leggerezza che, in molti siti, appena ne è ricoperta la tela. I tuoni locali, l'umido delle fauci, il cristallino dell'occhio, le grinze del muso prodotte dal digrignar dei denti, il cipiglio della fronte, l'elastica attività di tutti i muscoli sono d'una specialità a cui non giungono se non gli appassionati contemplatori della natura con lungo studio e perseveranza.

Qualora manchi una sola di queste condizioni svanisce la sublimità dell'opera. Disgiunti dal genio, la perseveranza e lo studio producono esattezza e precisione, ma assenza di sentimento e immobilità: il genio isolato è immaginoso, ma deficiente di quella correzione nella forma che sol v'imprime una mano cui fa sicura la scienza. L'attualità d'un movimento, che, simile al baleno, appena dura quell'attimo che l'imprime nel concetto è appostata dal genio, ed eseguita dallo studio che la riproduce con perfezione emula della Natura. Non furono molti quelli che in sè congiungessero a un grado eminente le qualità varie e essenziali, di cui fu dotato questo primo de' Fiamminghi, avendo fin dai più teneri anni assecondato incessantemente le naturali disposizioni dell'ingegno con un'applicazione perseverante.

La notomia delle varie specie è indicata in ognuna di queste figure da quella scienza che toglie ogni esitazione al franco segnare dei dintorni, al modellare

delle forme. Il paese e la frappa, fatti con sprezzatura, concorrono a dar rilievo alla composizione, tutta insieme armonizzata e fatta lieta da un cielo risplendente e vaporoso.

Tre altre simili tele aveva dipinte il Rubens per commissione del duca di Savoja, da lui destinate a decorare il Castello della Veneria, ove ancora si trovavano nel 1790. La presente, rimasta sola fra le quattro, fu, dopo numerose ricerche, rinvenuta dall' attual Direttore delle Gallerie (1834) nella stanza del guardaportone al castello del Valentino, ove da molti anni giaceva dimenticata fra la polvere e i ragnateli, ma per buona sorte senza veruna offesa. Delle tre rimanenti mai non è avvenuto averne notizia alcuna, malgrado le più accurate ricerche, e certamente la vista di questa è tale da produrre più vivo il rammarico della perdita loro.

Anche una stupenda tavola rappresentante San Girolamo nella grotta di Betlemme, figura di grandezza naturale, indicata dal d' Argenville come una delle più pregevoli fra quelle eseguite dal Rubens pel medesimo Principe, è stata portata via dalla bufera rivoluzionaria, se non dall' avidità di chi ne era custode, giacchè molti tesori nazionali (fra cui più di trecento quadri dei migliori italiani e fiamminghi), o per colpevole incuria, o per deplorabile impotenza di chi allora aveva la soprastanza loro, furono da nazionali nemici miseramente dispersi.

GERARD DOW.

DUE FANCIULLI
CHE FANNO LE BOLLE DI SAPONE.

Leggiamo in Quintiliano che i due più famosi storici della Grecia ottennero egual fama con virtù affatto diverse. Tucidide breve, fitto, sempre incalzante sè stesso: Erodoto ingenuo, fuso, soave: l'uno prevalente negli affetti concitati, l'altro nei teneri: l'uno atto alle concioni del foro, l'altro ai discorsi famigliari: quello tutto forza, questo tutto voluttà.[1] Analoga a tal relazione di carattere è quella che si rinviene nei due maggiori luminari della scuola olandese, Rembrandt e Gerard Dow. Il primo, docile alla maniera di Giovanni Pinas, suo maestro, ne riprodusse il forte effetto e il fare tenebroso. L'altro invece, uscito appena dalla scuola del Rembrandt, si sottrasse alla sua maniera, e cedendo all'azione del proprio senso, sol si compiacque nella soavità del pennello. È necessario accostare alquanto l'occhio alle opere di questo per ammirarne i pregi, e molte sue finezze soltanto sono accessibili alla lente: l'altro invece non fa bene che a distanza, ove quel pattume di colori che in certe parti sembran modellati anzichè dipinti, quasi per arte magica

[1] « Densus, et brevis, et semper instans sibi Thucydides; dulcis, et candidus, et fusus Herodotus: ille concitatis, hic remissis affectibus melior; ille concionibus, hic sermonibus: ille vi, hic voluptate. » (*Instit. Orat.*, lib. X, cap. I.)

si cambia in sorprendente verità. S'impazientava egli, di fatto, se troppo accosto si osservavano le sue tele, ed a taluno che in tal modo le considerava, disse egli una volta, che i quadri non andavan fiutati, perchè malsano l'odor dell'olio; e ad un altro, sè esser pittore e non tintore. Anzi fu perfin narrato, che facendo un giorno un ritratto, egli ne avea dipinto il naso in modo che la spessezza del colore, lo rendea d'altrettanto rilievo che quello del naturale. Simili a due amanti d'opposto carattere che ambedue ottengano i favori della diletta, uno lusingandola con moine, e l'altro, come pur riesce talvolta, con istrapazzi soggiogandola, ambedue furono i favoriti dell'arte loro. Potea l'officina del Rembrandt, ove il raggio solare penetrava scarso e misterioso, paragonarsi a tenebrosa caverna, ed egli a negromante che con arti arcane e potentissimi sortilegi evocava gli spiriti infernali ad animare le sue figure, e se gli spiriti resistevano alla forza degl'incantesimi, infuriato egli e smanioso, ricorrendo alla violenza, lottava a corpo a corpo contro quelle potenze soprannaturali, che imperiosamente costringeva ad eseguir le proprie volontà. Era la sua pittura anzichè uno studio, un combattimento ove non solo egli si schermiva col pennello, ma col manico di questo, e colla mazza da appoggiare, e colla spatola, e colle dita, e perfin colle pugna, mentre narrasi che non trovando un giorno un nero sufficiente all'uopo, egli inviperito, sfondasse con violentissima percossa la tela su cui stava operando. Tutto invece respirava ordine, mondizia e squisita eleganza nel laboratorio di Gerard Dow. I colori eran da lui stesso rimacinati sul cristallo: i pennelli eran opera finissima di sua mano; la tavolozza e i quadri attualmente in lavoro, stavano sempre chiusi gelosamente in un ripostiglio, da cui soltanto li traeva quando del tutto avea dato giù quel po' di polverio eccitato dal suo

entrare e muoversi per lo studio,[1] ove difficilmente introducea persona, pavido com'era sempre che il menomo bruscolo o festuca venisse ad alterar la nitidezza del proprio dipinto. Parea la natura aver ella stessa contrassegnati quei due tipi opposti con un marchio esterno e caratteristico. Pallido e malinconico, il Rembrandt mostrava nei contorni risentiti del volto che un'anima forte e irrequieta si agitava sotto quel rozzo integumento. Il suo occhio brillava in mezzo a due cavità profonde: il piglio imperioso mostrava fermezza e volontà irremovibile. Si può invece riconoscere nel ritratto di Gerard Dow[2] che la natura lo avea formato in sull'andare delle figure che dipingeva: la sua carnagione era fresca, delicata, ma floscia; i contorni del volto morbidi e gentili, ma troppo tondi; la di lui espressione indicava scarso il vigore dello spirito, scarsa la fantasia, la fierezza nulla, soltanto in buon dato la qualità propria dei temperamenti biliosi, la perseveranza. Nell'uno fu più genio; d'umore bizzarro, selvaggio, cogitativo, taciturno; il suo fare era ruvido, ruvido il vestito, il vitto, l'abitazione. Sprezzatore de' modi gentili che danno eleganza all'uman consorzio, egli s'involava alle geniali assemblee, sol godeva nel silenzio e nell'isolamento del suo campestre abituro. Nell'altro fu più pazienza: un'indole studiosa e diligente lo condusse ad una finitezza, la quale tanto più è pregevole che non va disgiunta da certa grazia di tocco, per cui il suo modo si allontana dallo stucchevole e monotono che infastidisce nelle opere troppo miniate d'altri pittori della stessa scuola. Ambi trovarono in pregi opposti la reciproca lor celebrità, ed ambi sarebbero stati di sè stessi

[1] Per meglio riguardarsi dalla polvere avea quel pittore scelto il proprio studio in una camera collocata verso un canale.

[2] Si trova collocato nel Museo di Parigi, dipinto da lui stesso.

minori, se avesser voluto adottare l'uno il genere dell'altro. Fu il Rembrandt detto con molta proprietà lo Shakespeare della scuola olandese, perchè, come quel poeta, ai soggetti più gravi seppe congiungere i più triviali, opporre alle fitte ombre i vivi getti di luce, trovar nel buio e nell'indefinito la sorgente del patetico, prestigiando il volgare delle forme coll'ideale del chiaroscuro, e dando risalto alle parti più delicatamente condotte di sue opere colla ruvidezza delle circonvicine; mentre a Gerard Dow si potrebbe nel Parnaso di quella stessa nazione trovare un prototipo correlativo in Tommaso Moore, il gentile interprete della grazia e del sentimento. E volendo insistere sui paragoni, sarebbero questi due artefici altresì da compararsi l'uno ad Eraclito, l'altro a Democrito, per avere il Rembrandt avuta comune col primo la causticità, la poca socievolezza, la tenebrosità,[1] la malinconia; mentre la giovialità improntata sul volto di Gerard Dow alquanto lo assimila al festivo filosofo Abderitano. Ebbero ambedue dalle opere loro onori, fama, ricchezza; ed anche in questo si mostrò l'opposizione dei lor caratteri, poichè avido di pecunia, sordidamente avaro, il Rembrandt vivendo a miccino e, con poco pane e poche aringhe, facendo i suoi pasti colla moglie più avara di lui, nascondeva i tesori che con incredibile facilità adunava, e con vili ripieghi moltiplicava;[2] mentre d'umor più

[1] L'oscurità introdotta da Eraclito ne' suoi scritti, gli fece imporre il soprannome di tenebroso, Σκοτεινος. La differenza era questa. Eraclito abbulava il suo stile per rendere inaccessibile la propria scienza: Rembrandt, debole nel disegno, ne abbulava i contorni per rendere inaccessibile la propria ignoranza.

[2] Parea la sete dell'oro crescere in lui a misura che ne accumulava, e giunse al punto che, per meglio vendere le proprie incisioni, aveva immaginato di farle esitare dal proprio figliuolo, come se questi, senza sua saputa le avesse involate. Soleа talora esporle all'asta pubblica ove andava egli stesso a dire per farle rincarare, e si crede che egli fosse il primo in-

compagnevole, il di lui discepolo ben seppe godersi le molte sue ricchezze, quantunque procacciategli da opere con istento prodotte.

Freschezza e ingenuità son doti dominanti in questo soggetto che per poco si farebbe testo a morale dissertazione, ove la fragilità dell' umana vita, la fugacità della giovinezza e del suo sorriso d' un istante con molta convenienza potrebbero paragonarsi alle bolle di sapone che stan facendo questi due fanciulli. Niun altro pennello potea con tanta finezza rendere i sottili stami di quel tappeto fiammingo, o condur con tanta armonia i tuoni delicati che concorrono alla varietà che domina nella composizione. Niun altro pennello era fatto per accarezzar sì soavemente la molle floridezza dell' età prima, e il soffice di quelle carnagioni che paion tessute di rose. È noto a chi maneggia penna o pennello quanto difficil cosa, ad eccitare come a dipingere, sia il riso. È sì instantaneo quel baleno dell' anima sul volto, ché sol dai più assidui osservatori della natura può esser riprodotto. Quante volte non avviene alla figura, che il pittore

ventore di un ripiego dettato dalla cupidigia che si è dipoi alquanto perfezionato, quello di far stampare i rami a mezzo incisi che a caro prezzo vendeva, e poi terminandogli di nuovo vi faceva grandissimi guadagni; e quando già erano stanchi interamente, gli ritoccava, e radendone la parte tratteggiata, ne mutava l' effetto con ridurre in chiaro ciò che in ombra prima si trovava, la qual cosa piucchè mai gli facea ricercare dagli avventori. Fingeva talora imminente la sua partita dalla città, chiamato, come spacciavasi, in esteri paesi, e così le proprie opere a gara eran tolte da' mercanti e da dilettanti che ultima stimavano quell' occasione. Immaginò di meglio. Essendosela intesa colla moglie, partì egli un giorno da Amsterdam, e fece accreditar la novella della propria morte. Allora fu gara generale per ottenere alcun lavoro dell' estinto maestro, il quale con volto imperturbabile tornava indi a poco tempo nella città, ove con altre invenzioni sfogava la sordida avarizia. La quale fu sovente oggetto di pubblico dileggio, e più d' una volta i suoi stessi discepoli dipingendo sulla carta monete d' oro che gettavano per terra, e ch' egli accuratamente raccoglieva, derisero il proprio maestro. Ma questi punto non se l' avea per male, e non se ne dando per inteso, continuava a operare all' istesso modo.

credea far sorridente, di non riuscir se non smorfiosa? A voler imitar con verità quella subitanea commozione di tutte le fattezze faciali spiegantisi in chi è sorpreso da sensazione gioconda, non basta rialzar l'estremità delle labbra, esprimendo materialmente, e quasi anatomicamente l'azione dei zigomatici e del buccinatore, o ricorrendo al muscolo risorio del Santorini, non basta accennar le pozzette che increspano le guance, che così facendo, contratta, anzichè ridente, riuscirebbe la bocca, mentre per esprimere cotal atto convenevolmente è necessario conformarsi alla definizione datane da Cicerone,[1] e che il naso, gli occhi, la fronte e per così dire ogni fibra del volto talmente dimostri il repentino prorompere del riso, che quantunque coperte fossero tutte le altre parti della fisonomia, da una sola di esse venisse fatto manifesto. La perseveranza d'osservazione necessaria a ben rappresentare in tal atto l'umana figura, studio che dal modello non può esser desunto, è qualità troppo preziosa da dover riuscire volgare, e soltanto è privilegio di chi alla pittura ha amore esclusivo, e nella cui mente, come in Leonardo, Domenichino ed altri, la considerazione della natura mai non è interrotta. Per tal cagione sì raro avviene trovar espresse con proprietà le finezze di certi atti passeggeri e fugaci dell'umana fisonomia, cosicchè quanto è più raro tal pregio, tanto dev'esserne maggiore in noi l'ammirazione. Sia dunque lode a Gerard Dow, la cui diligenza superò sì gravi difficoltà, e tanta grazia aggiunse a tanta maestria. L'ilarità che egli seppe infondere in queste giovanili figure, è di tale evidenza che, siccome

[1] « Atque illud primum quid sit ipse risus, quo pacto concitetur, ubi et quomodo existat atque ita repente erumpat, ut eum cupientes tenere nequeamus, et quomodo simul latera, os, venas, vultum, oculos occupet. » (*De Orat.*, lib. II, cap. 58.)

nell' ordine naturale avviene che l' altrui riso, per certo magnetismo suo proprio, ecciti il nostro anche prima di conoscerne la cagione, così uno si sente inclinato a prender parte all' ingenua giovialità di questi due fanciulli che, simili all' immaginette del riso[1] da Licurgo collocate nelle sale del Leschè per rallegrare le assemblee degli Spartani, sembrano rinnovar l' istesso invito ai numerosi adoratori del bello che traggono a questo tempio dell' Arte.

RITRATTO D' IGNOTO.

La storia pittorica ci riferisce l' esempio di vari professori, i quali, dopo essere stati iniziati all' arte da un celebre maestro, a poco a poco si scostarono dal suo stile, e ne adottarono uno affatto diverso. Considerando un tal fatto, due sembrano essere le principali cagioni a cui può ascriversi un simile mutamento. La prima consiste nella reazione prodotta dall' influenza della propria natura sullo spirito del discepolo, il quale, avendo superate le difficoltà primordiali del lavoro pratico sotto la scorta del suo institutore, l' azione del suo intelletto fatta più indipendente sul finir del tirocinio, sottopose il vero ad una novella indagine da cui nacque un modo spontaneo d' imitarlo. L' altra venne talor suggerita dal desiderio di far impressione nel pubblico, ed ottenere lode colla novità, come allorchè Guido oppose il chiaro ed il tenero di sue tinte al tenebroso ed al forte del

[1] « Dedicatas ab eo (Lycurgo) Risus imaginunculas, ut qui iocum quasi condimentum severæ vitæ rationis conviviis idque genus conventibus immiserit. » (Plut., tomo I, pag. 96.)

Caravaggio, o quando Leonello Spada combattè a sua posta il fare di Guido, contrapponendogli uno stile fiero, il quale di nuovo piacque perchè caduto in disuso, non solo nella scuola bolognese, ma in tutte le altre d'Italia. La maniera di Gerard Dow fu senza dubbio prodotta dalla prima di queste due cause. Discepolo del Rembrandt, per volere di suo padre anzichè per propria elezione, e poco andandogli a genio quella pratica di pittura grossolana, a cui, massime nel suo secondo periodo, erasi dedicato il maestro, egli giudicava con giusto criterio, che il rilievo delle figure, non colla spessezza dei colori a modo di plastica, ma coll'artifizio di loro degradazione era da ricercarsi. Per la qual cosa, appena ebbe oltrepassato, sotto i dettami del Rembrandt, il primo limitare della carriera egli cesse ai suggerimenti della propria indole, e tentò esprimere la natura, quale realmente al proprio concetto ella si manifestava. E siccome nelle opere di questa, e massime nelle carnagioni, egli osservara una mirabile fusione tra le varie lor tinte, nè affatto vi rinveniva quelle botte urtate, e quei trapassi taglienti con cui il maestro trattava il nudo nelle proprie tavole, così, ricordandosi che i primi precetti son pur sempre quelli della natura, e che da lei, ed antichi e moderni, tutti egualmente impararono, egli si diede a studiarla con tanto fervore, che, mutati del tutto gli andari della primitiva maniera, una ne rinvenne, che per la sua soavità sedusse non solo i di lui contemporanei, ma i loro successori, e divenne un tipo originale che lo fece caposcuola del genere da esso rinvenuto.

In questa testa di studio sì maestrevolmente condotta noi dobbiamo riconoscere una delle prime prove tentate dal giovane ingegno di Gerard Dow per riuscire ad ispastoiarsi dalla maniera di Rembrandt, e mostrarsi

sotto la propria. Questa squisita opera, che nell' effetto e nel tocco rammenta gli andari di quello, e l' opposizione di tuoni da esso praticata, sarebbe tale da meritare a Gerard Dow il titolo di *Rembrandt ingentilito*, se molte egli ne avesse in tal guisa condotte; e sembra per avventura destinata a formare l' anello che insieme avrebbe congiunta la pittura dell' uno con quella dell' altro, se del tutto da lui allontanandosi, questi non avesse saputo improntare alle sue produzioni la propria originalità, e farsi capo di una clientela a cui gran risalto diedero i celebri nomi di Francesco Mieris, di Skalcken, di Metzu e d' altri suoi celebri seguaci. L' effetto generale, il carattere del fondo, il chiaroscuro, i tuoni della colorazione sono qui ancora dell' antico discepolo del Rembrandt: il portamento del pennello, la finitezza dell' artifizio, lo studio della colorazione invece già appartengono al novello maestro. È opera assai rara, e soprattutto preziosissima agli studiosi dell' arte, perchè definisce una transizione importante, atta a far epoca nella vita di Gerard Dow, e di tanto maggior pregio, che vi si rinviene una libertà di mano, quale non potè sempre per egual modo lodarsi in altre opere di tal pittore, il quale aggiunse in questa una finezza difficilissima a conseguire nella pratica, quella cioè, che latente nell' operazione della mano, si manifesta soltanto nell' effetto che produce, la quale da Seneca così veniva con elegante concisione definita: *dissimulata subtilitas, quæ effectu apparet, habitu latet.* [1]

[1] In proœm., lib. I *Controv.*

FANCIULLA OLANDESE ALLA FINESTRA.

Gerard Dow ci lasciò in questa mezza figura un modello di semplicità e di grazia. Di quella grazia che spesso ribelle allo sforzo e alla laboriosa diligenza, nasce spontanea sopra la tela, come sulle onde del mare nascea spontanea la dea stessa delle Grazie: ingegnosa allegoria che si direbbe appositamente immaginata dai Greci per inculcare questo vero agli artefici. L'abile maestro mostra qui d' aver saputo fermare a tempo il passo sul limite pericoloso ove alla grazia del pennello succede la leziosità. Limite difficile a definire perchè da nessun libro e da nessun maestro venne mai definito, nè riguardo al modo nè riguardo alla misura, che ambedue si lasciano giudicare dal criterio naturale, nel modo stesso che dal naturale appetito è dato a ciascuno giudicare della convenienza del cibo che a seconda dei diversi temperamenti può, nella stessa misura, essere scarso per gli uni, soverchio per gli altri.[1] La mancanza di criterio nella misura della finitezza da dare a un dipinto era il difetto che nelle più stupende opere di Protogene notava Apelle; il quale avendo un giorno molto ammirato un quadro, che quel pittore avea finito colla più minuta cura, diceva agli astanti che i dipinti di quell'artefice erano in tutto pari ai suoi e in molte parti anche migliori, ma che in una cosa sola egli lo superava, nel saper togliere a tempo le mani dal lavoro; in-

[1] « Ideoque etiam quod natura rei satis aptum est, nisi modo quoque temperetur, gratiam perdit. Cujus rei observatio judicio magis quodam sentiri quam præceptis tradi potest. Quantum satis sit, et quantum recipiat præsens materia, non habet hæc res mensuram et quasi pondus, quia, ut in cibis, alia aliis magis complent. » (Quint., lib. XI.)

culcando così con precetto memorabile essere spesso nociva la troppa diligenza.[1] Considerando alla difficoltà di conoscere il conveniente e il bastevole nell' esercizio d' un' altr' arte d' imitazione, ove dal soverchio studio viene altresì facilmente distrutta la grazia, un celebre mimo, la cui abilità nel porgere crebbe la gloria dell' antica scena romana, deplorava alla sua volta che le gradazioni da osservarsi nel tuono, nel gesto e nel portamento, da lui considerati come le parti più difficili dell' arte drammatica, fossero appunto quelle, dalla cui giusta misura sol potea derivare la grazia, e su cui soltanto l' arte non trasmettea verun precetto abbandonandole al senso individuale.

Le osservazioni d'Apelle e di Roscio sulla misura dell' opera pittorica e mimica propria alla grazia di due arti che studiano l' imitazione del vero, si estendono a tutte le arti del bello, e trovano la stessa applicazione in ciascheduna delle varie scuole. Basta infatti confrontare le tavole di quei maestri che in esse operando secondo le norme trasmesse dal gran caposcuola greco e astenendosi dal soverchio, v'infusero il venusto, con quelle di coloro che, conducendole con eccessivo studio, stancarono le proprie tele e v' ingenerarono il pesante e il fastidioso. Tale, per esempio, è il notevole divario che corre fra la disinvolta finitezza d'Holbein e lo studio della finitezza microscopica di Denner nella scuola tedesca: fra la maestrevole fattura di Le Sueur e la fusione effemminata di Mignard, nella francese: fra la

[1] « Apelles cum Protogenis opus immensi laboris, et curæ super modum anxiæ miraretur, dixit enim omnia cum illo sibi paria esse aut illi meliora, sed una se præstare quod manum ille de tabula nesciret tollere; memorabili præcepto nocere sæpe nimiam diligentiam. » E altrove: « Præcipua in arte Apelli *venustas* fuit, cum eadem ætate maximi pictores essent, quorum opera quum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam illam Venerem, quam Græci χάριτα vocant. » (Plin, XXXV, 10.)

grandiosità del fare d'Andrea del Sarto, e la minuzia ricercata di Carlo Dolci, nella fiorentina: e finalmente fra le madonne francamente carraccesche del Sassoferrato e quelle talora alcun po' tormentate di Carlo Maratta. Dell' opposto effetto prodotto, non solo sulle tele, ma sull'animo di chi le osserva, dalla moderazione o dalla soperchianza di lavoro con cui vennero condotte, sono altresì irrecusabile testimonio le tavole di Gerard Dow e di Vander Werff nella scuola olandese. Il primo divenne in essa il prototipo delle più squisite grazie perchè mostrò di conoscere *quid esset satis*, avendo usato finire coll' ultima diligenza certe parti più cospicue e lasciarne altre più abbandonate, e non permise che la fusione delle tinte sbandisse dalle proprie figure lo spirito del tocco, che è alla pittura ciò che il sale a una vivanda: mentre Vander Werff credea giungere a superare quel pericoloso suo rivale insistendo uniformemente sulla sfumatura del colore, mostrando di non si sapere staccare dalla tela, e terminando col fiato ogni menomo oggetto, per cui invece d'imitare il naturale delle carnagioni parve voler emulare il liscio della porcellana, e riuscì stucchevole e monotono. L'arte che non sa d'arte (*ars quæ non sapit artem*) è tutto nell'arte. L'opera più soave della pittura deve avere in sè quel po' di sale che stuzzica, senza cui riesce insipida ogni bellezza, senza eccettuarne la femminile, come dimostrano le parole d'un espertissimo conoscitore di questa, Catullo, il quale parlando della leggiadra Quinzia, che per vaghezza di volto, eleganza di forma, e pel candore eburneo delle membra era l'ammirazione di tutta la gioventù di Roma, e ciò nondimeno veniva spesso a noia a quel poeta, perchè in tutta la di lei persona egli non trovava una sola briciola di quel condimento, così scriveva:

Quintia formosa est multis. Mihi candida, longa,
Recta est. Hoc ego: sic singula confiteor.
Totum illud, formosa nego: nam nulla venustas
Nulla in tam magno est corpore mica salis.
Carm. 87.

La lezione di convenienza e di grazia che niuno potè mai dare coi precetti, Gerard Dow ce la porge qui assai più proficua coll'esempio. Sarebbe malagevole immaginare qualcosa di più aggraziato e di più semplice dell'atto, dell'espressione e del colorito, e perfino dei svariati ed eleganti accessorii per cui questa piccola figura fa sì irresistibile richiamo a sè. La fina morbidezza del pennello, la magia d'un potente chiaroscuro che dà il rilievo senza offendere l'armonia, ed una venustà non mai adulterata dal lezio, doti eminenti del pittore, danno alle menome sue cose, la virtù di suscitar nell'animo un piacere sì improvviso che niuno riesce a sottrarvisi. Le composizioni classiche della scuola italiana estendono il lor dominio nelle vaste regioni del pensiero, o ci commovono nei più profondi penetrali del sentimento, ma il fascino degli occhi è tutto privilegio della fiamminga, alle cui tavolette (*minores tabellæ*), ricordanti quelle antiche di Callide e d'Antifilo, rimasero per lo più inaccessi i grandiosi temi della storia e della religione. Infatti i soggetti trattati nella maggior parte dei quadri di Gerard Dow, che in oggi figurano nelle gallerie europee, sono volgari e insignificanti: una serva che tiene un gallo, una vecchia che fila al mulinello, nell'antica raccolta dei re di Francia; un suonatore di violino, una donna che legge al lume d'una lucerna, in quella del duca d'Orleans; una bottega di droghiere con dentrovi più figure, del Duca di Choseuil; una rivendugliola di pesci e un ciarlatano, presso l'Elettor Palatino, e altre simili trivialità che

tutto ritraggono dalla scrupolosa imitazione del vero e dalla lusinga del colorito, nulla dal patetico del soggetto, e che pur bastarono ad attrarre numerosi committenti al pittore, e ad immortalarne il nome. Era con tali invenzioni che questo si faceva il capo primario d'un genere in cui inuzzoliti gli uni dai suoi successi, gli altri dai suoi guadagni, non solo lo seguirono, ma per certe parti alcuni anche lo superarono, come Mieris nella soavità del pennello, Terburg nella grazia dei panneggiamenti, Netcher nella verità dei velluti e dei rasi, Metzu nella nobiltà dei volti, Slingelandt nell'imitazione del vero, Moor nell'espressione delle figure, e Schalken negli effetti del chiaroscuro. Ma, come si disse di Raffaello riguardo agli altri pittori della scuola italiana, Gerard Dow riuniva in sè solo ognuno dei pregi che isolati erano special lode a ciaschedun altro maestro, cosicchè dal complesso di tali qualità egli ottenne sui suoi rivali una precedenza che la posterità gli ha unanimemente confermata.

Passando ora ad esaminare il quadro, e portandoci, a uso innamorati, sotto la finestra da dove sporge una bianca mano in atto di staccare un grappolo d'uva dal tralcio che l'attornia, fermiamoci a vagheggiare quella figlia prediletta d'un prediletto artefice, graziosa giovine, che fu suo malgrado rapita e, purtroppo, per ben quindici anni corteggiata da barbari adoratori d'oltre Alpi, i quali essi pure, lor malgrado la restituirono alla sua patria adottiva nel 1815. Se taluno volesse farsi a descrivere i principali pregi di quest'avvenente fanciulla, egli si troverebbe in concorrenza con un valentuomo che in tal'arte ebbe molto e, per sua mala ventura, anche troppo successo, e da cui essi vennero maestrevolmente, benchè in pochi tratti, delineati son già più secoli. Nel terzo libro del *De Arte Amandi*, parlando

d' un' altra bella, Ovidio dipingeva somigliantissima questa di Gerard Dow in un solo distico che le calza, parola per parola:

> **Forma placet, niveusque color, flavique capilli,**
> **Quique aderat nulla factus ab arte decor.** [1]

Infatti se quei dilettanti, che sogliono studiare le belle giovani semplicemente sul vero, tutti convengono essere assai difficile trovare in natura una fanciulla che, come questa sia nescia di sua avvenenza, che abbia una serenità di sguardo così ingenua e innocente, e sembri non curarsi d'essere fatta segno a quello d'altrui, la cosa è altrettanto rara a trovarsi in pittura, e quelli che studiano quest'arte ammireranno tanto più la giovinetta di Gerard Dow, quanto meno si sentiranno capaci di tradurre sulla tela le doti verginali che egli seppe così bene esprimere, sul di lei volto. Ella piace non già perchè colle note arti femminili e cogli sfoggi del lusso, si adoperi a dare spicco e volume alle sue forme, ma solo perchè Domeneddio le diede bella e aggraziata dal pudore la figura, e che a farla apparisscente bastano le folte chiome bionde, le guance rosee e il niveo candor delle membra, mentre la schietta veste e la semplice acconciatura del capo mostrano che unica pompa a lei gradita sono le ricerche della più squisita mondezza. [2] Nulla di più geniale che l'idea avuta dal pittore di così presentarcela in mezzo alla verzura che lussureggia intorno a lei come intorno a fiore spuntato fra le sue foglie. I vari tuoni e le sottili centinature dei pampini che serpeggiano tra il davanzale e il bassorilievo

[1] In lei piace la beltà del volto, il niveo colore, i biondi capelli, e le cresce grazia un assetto fatto senza nessuna arte.

[2] « Habet quemdam purum, qualis etiam in fœminis amatur, ornatum, et quasdam velut e tenui diligentia munditias. » (Aristoen., Epist. VII.)

che arricchisce l' epistilio della finestra, concorrono gli uni ad armonia, gli altri a venustà. È proprio dei pittori fiamminghi dare alle interne scene che ci espressero, un non so che di lindo e di confortevole che inspira altrui la brama di trovarsi in quel luogo medesimo, ove sì adagiati e tranquilli collocarono que' lor personaggi, i quali sembran godervi della vita beata che Orazio tanto bramava, lontana dai negozi del mondo, e che spesso cercò fra le molli ombre di sua villa Tiburtina o fra quelle del selvoso Lucretile. Chi non augurerebbe di possedere nella propria villa una finestra di stile così pittoresco, e non deplora vedere a questi giorni decaduto un modo d'architettura che, se non vanta la classica dignità della greca, ha un carattere intimo e famigliare che può reggere al paragone, in quanto esso meglio si confà colle condizioni meno eroiche della nostra vita domestica. Anche quel vispo e snello cardellino, che il pittore collocò ivi al rezzo delle spesse frondi, aggrazia e rallegra col canto il luogo ove la bella sua protettrice gli dà l'ospizio e la mensa, lasciando che colla propria industria si provveda la bevanda col secchiello che appeso a tenue filo sta immerso in quel pozzo di cristallo. Esso rammenta il passere, un dì delizia alla bella di Catullo, che, saltellando or qua or là, sempre tornava pigolante alla sola padrona:

> Passer deliciæ meæ puellæ,
> Qui circumsiliens modo huc, modo illuc,
> Ad solam dominam usque pipilabat.

Due cose leggiadre, e ad un tempo due cose leggere qui poeticamente assembrava Gerard Dow. Una fanciulla e un cardellino. La leggiadria è dote dell' una come dell' altra; ma qual sia la più leggera, se quella colle ali o quella senza, è quistione fisiologica o zoologica anzichè

pittorica, onde non ci spetta il giudicarne e ci guarderemo bene dal definirla. Ci asterremo pure dal giudicar temerariamente se nel situare presso questa bella il variopinto uccelletto, emblema notorio di volubilità, abbia il pittore inteso far un epigramma al bel sesso, il che parrebbe contrario alla semplicità inoffensiva del carattere fiammingo, e da cui perciò si allontanerebbe il senso malizioso di quella prossimità.

La vista d'un quadro di Gerard Dow che per altri è sorgente di gradevoli sensazioni, è per noi subalpini richiamo a dolorose ricordanze: e per quanta sia la grazia e la freschezza di questa bella fanciulla, essa non ci toglie di deplorare l'amara perdita da noi fatta d'una sua compagna, benchè attempata, accasciata, e *idropica*, che ci fu tolta (or son più lustri) per la supina ignoranza dei *medici Reali*, i quali, avendone sbagliata la *cura*, l'abbandonarono alla sua misera sorte, trasmettendo ad altri medici, loro successori, la cura di lasciar perire, per altri errori egualmente clinici, altre vittime egualmente care e più numerose. [1]

[1] *I quadri della nostra Galleria*; la quale trascurata da quattordici anni (scriviamo al fine del 1861) e sotto tutti i ministeri che si successero dal 1848, e malgrado il detrimento in essa prodotto dalla forte temperatura a cui da quel tempo soggiace negli uffizi del Senato, deperimento riconosciuto e espressamente da artisti indigeni e forastieri, è tuttora oggetto, non già della *cura*, ma dell' incuria governativa. Volendo noi, come fondatori di tale instituto, esonerarci dell'accusa di non aver provvisto ad un pubblico danno di cui tutta Italia è testimone, e che, per quanto da noi si potea, tentammo impedire con replicati richiami, stimiamo collocare in appendice, al fondo del presente volume, il più importante di essi, onde a ognuno sia manifesta la nostra condotta e, speriamo, la nostra discolpa.

GHERARDO HONTHORST,

detto DELLE NOTTI.

SANSONE ARRESTATO DAI FILISTEI.

DELLA FORZA GINNASTICA, E DELL' EFFETTO PITTORICO.

Quanto l' ammirazione della forza sia inerente all' umana natura, lo dimostra il consenso universale dei popoli, i quali, divinizzandola sotto varii miti o personificazioni, giunsero al segno d' ergerle altari e offrirle sacrifizi, come ne son argomento Giasone, Teseo, Castore e Polluce, Cadmo, Perseo, Bellerofonte e tanti altri. La forza di parecchi uomini venne pur talvolta attribuita ad un solo, sotto il nome di Ercole. Molti furono i semidei così denominati presso i mitologi. Diodoro ne conta tre; Cicerone sei, e Varrone gli fa ascendere fino a quarantaquattro; notando che così usavan chiamarsi presso varie nazioni gli uomini dotati di forza straordinaria, onde il nome d' Ercole sarebbe da considerarsi non proprio, ma appellativo, derivato dal vocabolo fenicio *Harokel* (commerciante), perchè quelli che andavano a commerciare in lontani paesi vi conduceano colonie, e sovente vi salivano in riputazione per avervi esterminate le bestie feroci che gl' infestavano, e tale fu l' origine dei tanti Ercoli che si contraddistinsero con una denominazione particolare nelle varie contrade ove compieron le loro imprese. Infatti quello di Tiro era detto Tasio; il fenicio, Agenore o Desanao; il greco,

Alcide; l'egizio, Osochor o Chon; l'indiano, Dorsane; il gallico, Ogmion;. e lo spagnuolo, Endovillico. L'ammirazione destata fra i popoli della Grecia dai fatti maravigliosi operati da quel semidio, fu cagione che oltremodo s' accrescesse il numero di quelli che, esercitandosi nei varii modi ginnastici, cercavan d' emularne la forza, se non le imprese, da cui ebbe origine l'instituzione degli atleti che lo riconoscean qual supremo capo, e quella dei giuochi pubblici ov' essi mostravansi agli occhi di tutta la nazione. Anzi a poco a poco divenne costume generale che sin dall'infanzia si dessero i giovani greci alla pratica giornaliera di tutte le fatiche del Ginnasio; essendo intento de' lor legislatori che per quelle in lor gradatamente crescesse il vigor delle membra e l'intrepidezza dell' animo, e vi si eccitasse quella nobile emulazione e amor di gloria che doppian la potenza d'un popolo. Avvezzavasi così ogni cittadino a sostener più facilmente le fatiche della guerra, e a confidar nella propria gagliardia o agilità, in un tempo ove, per la condizion dell'armi, combattendosi da vicino, giovavano tali qualità a conseguir la vittoria. La qual verità mostravasi con evidenza nella guerra contro i Persiani, ove, al dir d' Erodoto, si riconobbe avere un solo greco fatto testa a dieci barbari,[1] e che tutti quelli i quali più si segnalarono nelle battaglie di Maratona, di Salamina e di Platea avean prima riportate varie corone ai giuochi del Pentatlo in Olimpia.[2] Fra i risultati più utili, ine-

[1] Herod, *Hist.*, lib. IX Calliop.

[2] Formavan gli esercizi del Pentatlo la lotta, il corso, il salto, il pugilato e il disco. Era uso dei re di Sparta aver presso di sè, ne' giorni di battaglia, un atleta che fosse stato vincitore ad uno de' maggiori giuochi della Grecia. Accadde che ad un di essi, il quale avea ricusata una gran somma offertagli acciò non entrasse nello stadio, e che con istento vi ottenea la vittoria, taluno chiedesse qual vantaggio fosse egli quindi per conseguirne? Lo Spartano rispose; « L'onore di precedere il re nella battaglia. »

renti a una tale instituzione deve, in secondo luogo, considerarsi l'occasione d'assembramento e d'amichevole concordia che per essa offrivasi alla gioventù delle province greche, la cui patria essendo costituita di piccoli stati gelosi l'un dell'altro, e portati a scambievole invidia, abbisognava di comun centro ove si validasse quella forza che solo risulta dall'unità. Ma più d'ogni altro era importante al costume, epperò alla cosa pubblica, la salutare conseguenza che ridondava nella porzione più vitale del popolo dalle regole di temperanza che, a promuover la gagliardia delle membra, prescrivevano agli atleti le leggi del Ginnasio. E sappiamo infatti da Plutarco essersi da Focione autorizzato il proprio figliuolo a combattere ne' giuochi Panatenei, non già perchè quel grand'uomo facesse caso di siffatti onori, ma affinchè il corpo del giovinetto fosse da tal esercizio rinvigorito, e ch'ei s'avvezzasse ad una vita sobria e regolare.[1] La legge ginnastica sostituiva in tal modo, a preservazione della forza giovanile, la propria azione a quella della legge religiosa, fatta a ciò inabile dalle corruttele insite nel culto pagano, uso a proporre qual virtù anzichè dannar qual vizio, una dissolutezza santificata dall'esempio degli stessi olimpici. L'amor proprio e la vanità eccitati dalle corone dello stadio concorrevano a imporre all'umana natura un freno a cui sarebbe stata poca la forza d'ogni altro agente, e, come osservò San Paolo, i giovani greci facean per una gloria peritura gli stessi sacrifizi che dipoi i giovani cristiani per una gloria eterna. Infatti dagli scritti di Galeno e di Cassiano siamo informati come a moderare i moti del senso nella fervida età, quelli non solo ricorressero a tutte le astinenze suggerite dalla pietà ai monaci e agli anacoreti, unendo alla frugalità del vitto la frequenza

[1] Plut. *in Vita Phoc.*, tomo X, pag. 37.

dell' esercizio, la brevità del sonno, la durezza del letto,[1] ma che con arti ingegnose direttamente vi si adoperassero o con gelidi lavacri, o con lamine di piombo cinte intorno alle reni durante il sonno. Plinio poi ci narra essere stato lor consueto cibo il cacio, le noci e i fichi secchi,[2] perchè assai giovevoli questi al vigor delle membra, e i Romani v' univan più tardi il pan d'orzo, per cui venner essi chiamati comunemente *Hordearii*. Era lor vietato in ogni tempo l'uso del vino, il che fece dire ad Orazio:

> Qui studet optatam cursu contingere metam
> Multa tulit fecitque puer; sudavit et alsit,
> Abstinuit Venere et Baccho.

Doppiavano l' operosità e le fatiche degli atleti all'approssimarsi della stagione in cui aprivasi lo stadio, e durante il mese che precedea, solevan essi esercitarsi più assiduamente a vangar la terra, per accrescer ad un tempo la forza e l' agilità loro. E prima d' avviarsi alla palestra usavan sacrificare ai numi sopra sei diversi altari, giurando a quello di Giove *Horcio*, ossia Giove che presiede ai giuramenti (il quale, ad incuter timore nel cuor degli spergiuri, era rappresentato con volto terribile), di non commettere alcuna frode contro le regole del Ginnasio. Allorchè tornavano vincitori erano incoronati fra le acclamazioni del popolo, encomiati dai poeti[3] e accolti quai vincitori nella città nativa, ove per-

[1] Una legge di Licurgo ordinava che il pagliariccio de' giovani Spartani fosse fatto colle canne dell' Eurota, che essi dovean cogliere colle proprie mani senza l' uso di veruno strumento; e soltanto d' inverno era lor permesso aggiungervi il vello del cardo selvatico *(carduus tomentosus)*, perchè più adattato a preservarli dal freddo.

[2] « Siccæ fici.... corpus et vires adiuvant; ob id athletæ hoc cibo pascebantur. » (Plin, *Hist. Nat.*, lib. XXIII.)

[3] Come avvenne al famoso Diagora che fu immortalato da Pindaro nella settima delle sue Olimpiadi.

ciò costumavano entrar per una breccia fatta apposta nelle mura, solendo per la rimanente lor vita essere immuni dalle taglie, o mantenuti a pubbliche spese. Erano inoltre contraddistinti con privilegi dai concittadini; inscriveasene pomposamente il nome sui pubblici edifizi, e si giunse a tanto da ergerne le statue ne' templi e dedicar loro onori divini.

Ma (come sempre le umane cose) tralignava in processo di tempo cotale instituzione. Il popolo, troppo dedito agli esercizi della palestra, trascurava le bisogne della famiglia, senza posa infaccendato di combattimenti che divenivan la smania universale. Il lusso introdotto in que' giuochi, cresciuto a dismisura, diede luogo ad eccessive prodigalità.[1] Eran l'arti più utili neglette; abbandonati gli studi; e, ch' è peggio, l'interesse scambiato con la gloria. La condizione di atleta divenne una professione. Il numero de'premiati (epperò dal pubblico nodriti) aggravò l' erario. Se ne corruppe il costume. Alla primitiva frugalità sottentrò la più sozza ingluvie, provocata in parte dall' innovazione introdotta da Pittagora e Dromeo, agonoteti, ossia giudici della palestra, che primi li nodrirono di carne, onde quelli che da principio stimavansi soverchiamente rimunerati da una corona d' ulivo selvaggio ai giuochi Olimpici, d'alloro ai Pittici, di prezzemolo ai Nemei, di pino agl'Istmici; quelli che Tigrane faceva ammirare a Mardonio pel nobil loro disinteresse,[2] ridussero a vil mestiere un esercizio onorevole, furono insaziabili d' oro, di plausi e di privilegi, e fondaron la propria maggioranza fra gli uo-

[1] Leonato ateniese facea venir su cammelli la rena dall' Egitto per impiegarla alla lotta e ad altri esercizi; e Filota usava trasportare sopra i suoi carri tele capaci di ombreggiare un terreno di cento stadi, equivalenti a dodicimila e cinquecento passi. (Plut. *in Vita Alexand.*, tomo I, pag. 95.)

[2] Herod. *Histor.*, lib. VIII.

mini in quella di lor voracità, onde il *pugilice et athletice vivere* di Plauto nel suo Epidico diveniva poi volgar proverbio [1] presso i Romani. Non deve recar maraviglia che dalla voracità traesser così vanto gli atleti, i quali ad Ercole, come ad esemplare mirando, tentavan farsene rivali in ogni maniera d'imprese. Varii scrittori s'estesero a lungo sugl'incredibili eccessi di quel nume nel mangiare come nel bere. Callimaco riferisce che per esser egli fra gli Dei dell'Olimpo, non n'è pur meno affamato, e consiglia a Diana di non gli far caccia di volatili o di lepri, ma sì di cinghiali e di tori.[2] Il poeta Epicarmo così ne descrive l'ingordigia: « Se tu il vedessi mangiare ne morresti di paura: le sue fauci fremon di dentro, strepitan le labbra; risuonano i denti molari; stridono i canini; sibila colle narici, e muove ambi gli orecchi. »[3] Anche nel bere potè dirsi Ercole d'una forza straordinaria.[4] La sua coppa, che da due robusti uomini appena potea reggersi, al dir d'Adriano Iunio, conteneva ventiquattro sestieri, e secondo Macro-

[1] Milone, al dir di Ateneo, appena accontentavasi a venti mine di carne, equivalenti a circa quindici delle nostre libbre, con altrettanto pane e tre congie, ossia diciotto sestieri di vino. Negli Idili di Teocrito si parla d'un atleta il quale era partito colla sua vanga e con venti montoni.

[2] Secondo la descrizione di Yon, antico poeta greco, Ercole avea tre ordini di denti.

[3] Benchè, ai dir di Plinio e di Aristotele, non appartenga all'uomo la facoltà di muover gli orecchi, si trovan nondimeno citati in contrario alcuni esempi. Marziale parla d'un figliuolo di Cinna, nato con lunghe orecchie che si moveano come quelle degli asini. Eustazio fa menzione d'un sacerdote dotato della stessa qualità. Sant'Agostino, nel libro XIV della Città di Dio, dice avervi cotali che movono una o ambe le orecchie. Il celebre anatomista Vesalio assicura aver visti a Padova due uomini che così le dimenavano. E Procopio paragonò Giustiniano ad un asino, non sol per la natura dello spirito, ma per quella pure degli orecchi, ch'egli a suo grado moveva.

[4] Infatti non è ovvio trovar questo semidio espresso in istato d'ubbriachezza nelle opere antiche, come vedesi in una gemma del museo Farnese in Napoli, e in un'altra della villa Albani, ove, quasi a derisione degli eccessi di lui, l'artefice lo mostrò in atto di orinare.

bio tale erane la capacità da potergli tener vece di schifo in una lunga navigazione che in essa imprese.[1]

Quantunque la teogonia greca ci mostri generalmente in questo semidio il mito della forza materiale, che sui popoli primitivi suol destare maggior meraviglia dell'intellettuale, come quella che a menti rozze meglio si manifesta coll'opera, e inoltre perchè in un paese infestato da fiere o da ladroni più meritava della patria chi faceasene esterminatore, pur vediamo che col progredire dell'incivilimento, essendosi l'ammirazione loro elevata dal fisico allo spirituale, era il mito d'Ercole trapassato a personificare la forza dell'intelligenza. Aristotele e Plutarco lo vollero, anzichè dato all'ebrietà e alla gozzoviglia, d'umore serio e malinconico, com'erano stati altri eroi. Isocrate scrisse aver Ercole superati gli uomini delle trascorse età, non già per la gagliardia, ma per la sapienza e la giustizia: infatti aveva egli abolito in Italia il costume barbaro dei sacrifizi umani, sostituendo sull'ara degli Dei vittime d'animali. Stazio lo dichiara versato nella musica. Risulta dal fatto allegorico di Atlante, aiutato da Ercole a sostenere il cielo, aver questi avuto cognizione anche dell'astronomia. Il nome di Musagete, ch'ebbe comune con Apollo, lo dimostra amico delle scienze e delle lettere. Inoltre è asserito da Pausania aver quell'eroe riuscito nelle sue imprese, stante l'assistenza di Minerva, dalla quale venne poi introdotto nell'assemblea degli Dei, e posto al possesso dell'immortalità.[2] Ma siccome è più malagevole al volgo degli uomini valer coi doni dello spirito che con la destrezza e la vigoria del corpo, così non è da maravigliare che

[1] Saturnal. lib. V, cap. XXI. In altro luogo egli dichiara però esser Ercole il Sole, e le sue dodici fatiche i dodici segni dello Zodiaco da esso superati nei mesi dell'anno.

[2] Pausan. *In Arcad.*, lib. VIII. — *In Lacon.*, lib. III.

a queste s' accontentasse la maggior parte di quelli che vollero farsi imitatori delle sue geste.

Procedendo ora a far qualche osservazione sui fatti di Sansone, che potrebbe dirsi l' Ercole della Bibbia, se questo non fosse stato il tipo dell' altro, noteremo trovarsi fra il biblico e il mitologico parecchie analogie che per parte di questo s' estendono ancora ad altri fra i personaggi citati nelle sacre pagine. Infatti ebbero l' uno e l' altro comuni alcune fatiche: l' uno e l' altro sbranarono un leone:[1] ambedue fecero con mezzi portentosi strage dei proprii nemici, quello con una mascella di giumento, questo con una pioggia di sassi,[2] ed essendo dopo il combattimento tormentati da ardente sete, furon soccorsi dal cielo con una sorgente miracolosa:[3] ambe-

[1] Trovasi in Erodoto un fatto analogo al favo costrutto dalle api nelle fauci del leone ucciso dal giovine Ebreo, per cui tanto animaronsi gl' increduli a dichiarar fuor del possibile il fatto narrato dalla Bibbia. Avendo gli abitanti d' Amatusa tagliata la testa di Onesilo, re di Cipro, che gli aveva assediati, la portaron nella città ove l' esposero sopra le mura. Ed essendovi ella rimasta alcun tempo così che n' erano consunte le carni, entrovvi uno sciame d' api, e l' empierono di miele. (Lib. V, pag. 247, Tersicore.).

[2] La pioggia di sassi che il Signore scagliò contro gli Amorrei a favor degl' Israeliti in Bath-Oron venne dagli antichi mitologi trasferita nella storia d' Ercole. Narra Eschilo, citato da Strabone, essere quell' eroe stato avvertito che dovendo, per voler di Giove, combattere contro i Liguri, ei troverebbesi sprovvisto di frecce in un luogo ove nemmen coi sassi potrebbe difendersi, tale essendo il decreto del destino; ma che Giove, movendosi in suo aiuto, gli manderebbe in una nuvola l' armi necessarie a debellar quei popoli. Dionigi d' Alicarnasso ci dà la spiegazione storica dell' eroe favoloso. Ercole, dice, fu un principe greco potentissimo in armi, che con numeroso esercito scorse gran parte della terra, domò tiranni e popoli feroci, fondò città, arginò fiumi, aprì vie su monti inaccessibili. Conquistata la Spagna, giunse in Italia, ove i Liguri, posti sull' Alpi, tentaron impedirgli il passo, e fu tra lor fierissima battaglia in cui dai Greci si esaurirono tutti gli strali. L' istesso fatto è menzionato da Eschilo nel suo *Prometeo disciolto*.

[3] Secondo alcuni interpreti ella uscì non già dal dente molare della mascella, ma da una rupe detta *Matches* (che nel vocabolario ebraico significa anche *dente molare*), la quale trovavasi in quel luogo.

due traditi dalle donne, trovarono l'uno in Dalila, l'altro in Deianira la causa della morte loro. Una seconda analogia corre poi fra la storia d'Ercole e quella di Sansone. Narra lo Scoliaste d'Omero che, stanco Ercole dal combattere, e ciò probabilmente dopo la vittoria da lui riportata contro Laomedonte e i Troiani, essendo stimolato da ardente sete, si volse con preghi a Giove, che, mosso a pietà, scagliando la sua folgore sulla terra, faceavi scaturire lo Scamandro, nelle cui acque potè l'eroe dissetarsi copiosamente.[1] La terza analogia tra la Favola e la Scrittura è quella d'Ercole con Giona, mentre leggiamo in Androeta di Tenedo, che quando Ercole combattè coll'Orca, suscitata da Nettuno per divorare Esione, figlia di Laomedonte, erasi quell'eroe gittato nella gola del mostro marino, armato di tutto punto, e colla spada sguainata alla mano, ed avea dimorato nel ventre del pesce tre interi giorni, dopo i quali ne usciva per una breccia ch'erasi praticata nel fianco stesso di lui.[2] La quarta relazione fra gli scrittori profani e i sacri, rispetto a Ercole, è quella che corre fra esso e Giacobbe. Scrisse Licofrone che essendosi Ercole presentato ai giuochi Olimpici per combattere, e niuno osando affrontarlo, avea lottato contro lui Giove stesso, disceso nello stadio sotto figura d'un atleta, ed essendo dopo lungo combattimento rimasto eguale il vantaggio fra essi, Giove si manifestava da ultimo al figliuol suo, seco lui congratulandosi della forza e della valentia mostrata in quella tenzone. E siccome Licofrone fioriva ai tempi di Tolommeo Filadelfo, e che potea per conseguenza aver notizia della Genesi nella traduzione fattane dai

[1] Mez.. *ex Eust. in Iliad.*, lib. XX.

[2] Fu tale il travaglio d'Ercole in quei tre giorni che egli uscì affatto calvo: « Ceto disrupto exiit Alcides omnibus amissis capillis, ut scriptum reliquit Androetas Tenedius in navigatione Propontidis. »

Settanta sotto il suo regno, così non è da maravigliarsi abbia quel poeta imitato dalla medesima, e applicato ad Ercole l'incontro di Giacobbe coll'Angelo del Signore che, a lui rivelatosi dopo la lunga lotta, lo chiamava Israele, ossia *il forte*. Lo stesso poeta dedusse senza verun dubbio dal fatto di Giosuè quello da lui riferito nella nascita d'Ercole, dicendo che la notte in cui, sotto le sembianze d'Anfitrione, giacea Giove con Alcmena, quel nume aveva fermato il sole per lo spazio di tre giorni, e, secondo altri, di nove, onde prolungar la durata de' suoi amoreggiamenti.[1] Finalmente anche fra Ercole ed Elia può rinvenirsi identità di fatto portentoso, essendo l'uno e l'altro stati rapiti al cielo in una quadriga. Da' quai confronti risulta evidentemente aver la greca teogonia tolti alquanti episodi dalla sacra Storia per costituire quella d'uno de' suoi semidei più favoriti, spigolando qua e là da quei sublimi racconti ciò che meglio concorreva al bello e al maraviglioso di sue finzioni.

Alle disquisizioni che concernono la storica figura del protagonista effigiato da Honthorst devono or qui tener dietro quelle proprie a dichiarar il successivo sviluppo della pittura notturna dagli antichi fino a noi. Di tali studi prestigiosi del lume e dell'ombra non furon rari gli esempi presso i Greci, i quali ebber la mano su quante maniere impresero; e dalla storia e dalle reliquie loro ci si dimostra aver essi dato opera a tutte quelle che, nel rinnovarsi della pittura, venner poscia fra noi inventate. Il che stimiamo essere accaduto e per accadere ovunque una volta siansi presso un popolo introdotte le teorie grafiche o coloristiche di tal arte, poichè dall'unità specifica dell'umano ingegno deve neces-

[1] « Cui lege mundi Jupiter rupta — Roscidæ noctis geminavit horas — Iussitque Phœbum tardive celeres — Agitare currus. » (Senec., *Amph.*, Act. IV.)

sariamente emergerne quella congenere delle sue applicazioni alle opere che ne derivano. Cosicchè dal colosso eneo di Carete sino alle formiche d'avorio e al grano di miglio[1] di Callicrate; come dalle classiche opere d'Apelle sino alle tavolette efesie, o dalle caricature di Calade e di Antifilo alle impudicizie di Cherefane e d'Aristide, tutti i modi della nostra imitazione trovarono un prototipo presso quegl'immaginosi artefici. E per dir particolarmente degli effetti analoghi al genere di Gherardo delle Notti, noi leggiamo in Plinio che fin dalla novantesimaterza Olimpiade Apollodoro, che primo apriva all'arte le porte della Grecia, ardiva rappresentar coi colori uno degli effetti più difficili, la caduta del fuoco celeste a incenerire un uomo, nella rinomata sua tavola d'Aiace Oileo, che ai tempi di tale scrittore conservavasi in Pergamo, e mai non erasene vista alcuna fra quelle dipinte anteriormente che più attraesse gli sguardi. Quattordici olimpiadi più tardi, Echione esponeva in pubblico una gran composizione che dovette essere di molto pregio, perchè mentovata da un autore sobrio di simili citazioni, ove si vedea Semiramide nell'atto in cui da semplice ancella era fatta sposa del re di Assiria. Quest'opera, la quale ebbe rinomanza presso gli antichi per l'espressione di verecondia che abbelliva il volto della giovin regina, era illuminata da alcune fiaccole portate da una donna attempata,[2] forse la nutrice della sposa. Ed è questo il primo esempio di tali ricerche sul lume di notte di cui sia notizia nell'antichità, il che dimostra come in un tempo anteriore ad Apelle

[1] Egli vi aveva incisi alcuni versi d'Omero. (Elian., *Hist. divers.*, lib. I, cap. 17.)

[2] « Echionis sunt nobiles picturæ: Liber pater; item Tragœdia et Comœdia; Semiramis regnum adipiscens, anus lampadas præferens, et nova nupta verecundia notabilis. »

già ricorresse la greca pittura ad artifizi che si direbbero dover appartenere a quello della di lei maturità ove, avendo gli artisti esausti gli altri suoi trovati, son dal bisogno di variar le loro e le altrui impressioni spinti all'indagine di novelli effetti. Dopo Echione trascorrevano cinque olimpiadi, quando Apelle, improntando all'arte greca il proprio genio, si risolveva ei pure ad esperimentare le difficili illusioni della luce nelle sue tavole, e riscuoteva l'ammirazione di tutta la Grecia in quella da lui dedicata nel tempio di Diana in Efeso, ove ritraeva Alessandro tenente in mano il fulmine. Concordi nella lode, così gli emoli come gli ammiratori d'Apelle, la dissero rilievo anzichè pittura; ed era condotta con sì inarrivabile magistero, che la luce del fulmine parea balenare fuori della superficie dipinta.[1] Esaltato dal plauso unanime degli Ateniesi, ei replicava più volte simili studi, e dipingeva ciò che nessuno avea dipinto, ciò che da nessuno può dipingersi, i tuoni, i baleni, i fulmini, ognuna delle quali opere ebbe denominazione e celebrità dal soggetto che rappresentava.[2] Circa a quel tempo un famoso rivale d'Apelle tentava pure le stesse vie in un quadro ov'era figurato un fanciullo che soffiava nel fuoco, il quale riuscì il più eccellente fra i di lui dipinti. Singolare dovett'esserne la condotta sia nelle gradazioni luminose, sia nella prospettiva della tinta, mentre, al riferir di Plinio, il chiarore che splendeva più vivo sui lineamenti del fanciullo si riverberava poi qua e là nell'interno della camera. Dalla qual cosa si può arguire che da tal luce fosse unicamente rischiarata la composizione, epperò di notabil

[1] « Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse. »

[2] « Pinxit et quæ pingi non possunt tonitrua, fulgetraque: *Bronten* (βροντή, il tuono,) *Astrapen* (ἀστραπή, il baleno,) *Ceraunobolian* (κεραυνοβολία, il getto del fulmine) appellant. »

valore nel chiaroscuro. Una tavola congenere a questa, fatta da Filisco, distrutta dal tempo, dee più specialmente deplorarsi perchè mostrava l'interno dell'officina d'un pittore, la quale, se a noi fosse pervenuta, ci avrebbe istruiti su molte pratiche e ordigni appartenenti all'arte degli antichi. Eravi un fanciullo soffiante nel fuoco, dal che si potrebbe indurre fossero ivi raffigurati i varii processi della pittura encaustica. E da ultimo, quantunque in un genere diverso, può esser qui mentovata, qual saggio della finezza di que' maestri nell'indagine del vero, una pittura di Pausia nel Tolo, ossia tempio di Esculapio in Epidauro, ove, fra molte altre, egli avea rappresentata la figura dell'Ebrietà, bevente con una boccia di cristallo che ne copriva interamente il volto, il quale, benchè sol si vedesse attraverso la diafanità di quello, pur se ne potean con facilità distinguere i lineamenti femminili.[1] Le quali opere, citate la maggior parte da uno scrittore che sol le più rinomate accoglieva nel suo sommario, prova che anche le stesse squisitezze, che mostrano moltiformità ed esuberanza anzichè scienza pittorica, eran coltivate da que' rivali della natura, quasi che in niuna delle sue specie volesser lasciarne intentata l'imitazione.

Dopo i Greci, il primato artistico appartiene agl'Italiani, cui niun fra' moderni superò nella classica pittura. Ma appunto perchè sempre calzarono il coturno, trascuraron essi il socco dell'arte, e sol parvero tentar certi studi a chiarire anche in quelli l'eccellenza loro. E per cominciar da alto, tale mostrossi Raffaello nel poetico

[1] « Edificium rotundum (Tbolum appellant) e candido lapide extructum, est in proximo, spectatu dignum.... Picta quoque ibi est Ebrietas, et ipsa Pausiæ opus, e vitrea phyala bibens; videas autem in pictura phyalam vitream ac per eam ipsius mulieris vultum. » (Pausan., *In Corinth.*, lib. II, pag. 399.)

pensiero che gli faceva irradiar collo splendore d'un angelo il carcere di san Pietro, nelle stanze vaticane. Rifulgente traspariva in sè stesso il puro Spirito, specie sovrumana, composta d'aria e di luce, senza mortal peso. Scendevano i suoi raggi a diffondersi come aureola sulla figura del santo, rivelavano le attitudini delle guardie sonnolenti, luccicavano in vividi sprazzi sugli elmi e sugli scudi, e la calma purezza di quel lume facea contrasto col torchio acceso in mano a un soldato, col sereno ceruleo della notte. Era una scena largamente segnata ove la mente dell'artefice niuna scordava fra le bellezze immaginose o reali del soggetto, ma le articolava colla grandiosità d'Omero, non colle minutezze di Lucano o di Stazio; da italiano, non da fiammingo. Grandioso, sublime, patetico, degno veramente di sè mostravasi egli poi nell'incendio di Borgo, ove slanci impetuosi di fiamme, vortici di fumo, soffio turbinoso di venti, squarci di luce viva con fitte tenebre, forza d'espressioni, varietà di mosse facean l'opera sua una delle maggiori d'ogni età pittorica. E potrebbe anco citarsi la tremenda figura dell'Eterno lottando colla luce e le tenebre in mezzo al caos: immortal poesia in cui Raffaello attinse alla divina elevazione della Genesi. Anche Tiziano dedicò alla Notte una delle sue eterne pagine. Mostrava l'ampia tela il martirio di san Lorenzo. Il fatto avveniva di notte. Al fuoco acceso sotto la grata facean riscontro le tede fumiganti degli sgherri, dando così maggior larghezza alla massa luminosa richiamata nel lontano dalle lampade che sporgean dalle finestre di vicin casamento gli abitanti accorsi al crudele spettacolo. Nell'alto della composizione il cielo tenebroso, squarciato vivamente dal guizzo d'un fulmine, aggiungeva il maraviglioso al terribile, variava il carattere dell'elemento igneo, e compiva la serie delle

impressioni estetiche, prodotte da quella scena sull'animo dello spettatore. Terzo è da citarsi in questa pleiade pittorica il memorabil prototipo tramandatone dal Correggio, la tavola della Notte. Mai sì santa, sì immaginosa, sì aggraziata inspirazione destavasi in intelletto umano. L'idea di derivar la luce dal creatore stesso della luce, di fondar un effetto incomparabile sulle membra luminose del divino Infante, d'aggiunger una maraviglia alle maraviglie dell'incarnazione, è fra le più nobili inspirate dal sentimento cristiano.[1] È un passo di gigante, bastevole a collocar la scuola italiana in un'elevazione di grado inaccessibile a ogni altra. Eragli poco inferiore, e sol perchè a lui secondo, il Parmigianino nella Circoncisione che gli fu ordinata da Clemente VII, ove con tre diversi lumi rischiarava la storia. Eran le prime figure illuminate dal corpo del Bambino: le seconde da faci accese, il cui chiarore diffondeasi sotto le vôlte di maestoso scalone per cui ascendeano quelli che portavano offerte al tempio, e le più lontane dall'aurora spuntante su leggiadrissimo paese. Nota essendo la squisitezza di sentire propria del Mazzuoli[2] n'è pur la bellezza di quel dipinto, il quale, dono rarissimo

[1] Il primo che concepì un'idea sì poetica e sì pia fu, a dir vero, Taddeo Gaddi, scolaro di Giotto, nella Risurrezione di Gesù Cristo, che dipinse in Santa Maria Novella, ma egli non riuscì a mantenere ugualmente in tutta l'opera il sublime suo trovato. Ecco in tal proposito le parole che ne dice il Vasari: « Nel primo (quadro) fece la risurrezione di Cristo, dove pare che e' volesse tentare che lo splendor del corpo glorificato facesse lume, come apparisce in una città ed in alcuni scogli di monti, ma non seguitò di farlo nelle figure e nel resto, dubitando forse di non lo potere condurre per la difficoltà che vi conosceva. »

[2] Abusavasene egli talvolta, cedendo a inspirazioni non sempre conformi al buon gusto, come quando ritrasse la propria figura da uno specchio da barbieri, con una mano che per la natura di sua superficie essendovi più accosto, appariva sproporzionatamente maggiore del naturale, e gli oggetti del fondo, i travicelli del palco si mostravan nella più bizzarra prospettiva.

del pontefice, fu offerto a Carlo V. L'invenzione del Correggio, imitata dal Parmigianino, piacque a Giorgio Vasari, che per la terza volta la replicava nella Natività ai monaci di Camaldoli. « Finsi, son sue parole, una notte illuminata dallo splendore di Cristo nato, circondato da alcuni pastori che l'adorano. Nel che fare andai imitando con colori i raggi solari, e ritrassi le figure e tutte le altre cose di quell' opera dal naturale, e col lume, acciocchè fossero più che si potesse simili al vero. Poi, perchè quel lume non potea passare sopra la capanna, da quivi insù e all' intorno feci che supplisse un lume che viene dallo splendore degli angeli, che in aria cantano *Gloria in excelsis Deo*. Senza che in certi luoghi fanno lume i pastori che vanno attorno con covoni di paglia accesi, ed in parte la luna, la stella e l'angelo che apparisce a certi pastori. » In un tempo poco posteriore calcava le stesse vie, nella Scuola Modenese, Bartolommeo Schidone, e vi si dichiarava or seguace, or rivale di que' sommi. I discepoli di Gesù che, guidati da un angelo con una fiaccola in mano, ne portavano il corpo al sepolcro, tavola ora appartenente al museo di Parigi, ne fu uno de' più bei saggi. Fra i più celebri che accendessero il lume di torchio nelle lor tele fu anche Jacopo da Ponte, su cui formarono il proprio stile alcuni Fiamminghi. Usò egli così illuminare parecchie scene della vita di Gesù Cristo, dalla Natività fino alla Passione, come pure alcuni fatti della Sacra Scrittura, e la sua mano acquistando vieppiù sicurezza in simili repliche, ne riuscirono i colpi gettati con maestria pareggiata da pochi pennelleggiatori. Fra questi devesi il primo onore a Michelangelo da Caravaggio, per brio di esecuzione, per ardimento d'effetti. Fece le sue prime prove in Roma nel Tradimento del Getsemani a lume di lanterna, in cui volti

animati, luccichío d'armi, forza di rilievo, gli attrassero encomii dal pubblico, invidia dagli artefici. Il Peccato di san Pietro, per la chiesa di San Martino in Napoli, ove col lume notturno contrastava un fuoco a cui scaldavansi i soldati del pretorio, confermonne la fama. Ma egli superava poi sè medesimo nella tavola che condusse ivi per la chiesa della Misericordia, ove in un sol composto ne incluse le sette opere, fra cui una Sepoltura ove la luce d'un torchio, battendo vivamente sul volto del cadavere, diffondeasi gradatamente a rischiarare il sacerdote e gli astanti con verità emola della natura. Anche la Scuola Bolognese ebbe nel Garbieri uno degli artisti più abili a trattare i lumi artifiziali nelle varie loro specie. Le tre pale d'altare commessegli dal cardinal Giustiniani per la chiesa di San Paolo, contenenti tre fatti della vita di san Carlo Borromeo, gli furon occasione di porre in mostra la speciale sua abilità, variando in ognuna il partito luminoso. Nella prima, episodio della pestilenza di Milano, splendeva nel cielo nubiloso una luce sinistra, e non so che di ferale dominante nell'aria ingombrava l'anima di malinconia. L'altra, ove San Carlo portava il viatico ai moribondi, era rischiarata da alcune facelle che, simili a funeste meteore, rivelavan tristamente quel luogo di desolazione. Figurava l'ultima San Carlo in atto d'instituire l'ordine de' Cherici Regolari, e il lume scendea da un'alta invetriata ove, ferendo il raggio del sol cadente, dava spicco insolito alle parti vicine allo spettatore, piombando il rimanente in massa tènebrosa. I medesimi contrasti di luce gagliarda e d'ombre profonde caratterizzavano un'altra sua tavola, la Caduta del Salvatore sulla via del Golgota, nella chiesa della Croce in Reggio. Nell'istessa scuola avea gli stessi applausi il quadro fatto a San Domenico da Leonello Spada. Il quale

incaricato di rappresentar quel santo allorchè arse i libri degli eretici, ed essendogli a ciò stata assegnata una cappella che ricevea soltanto scarsa luce cadente dall' alto, e pur volendo illuminar con verisimiglianza la composizione, immaginò introdurvi un raggio di sole piombante sul pavimento, da cui ogni figura rimanea riflessata, mentre in altro lato della storia alcuni uomini seminudi si staccavan dal fondo, vivamente lumeggiati dalla luce rossiccia dei tizzoni ardenti con cui accendeano il rogo. Non possiamo chiudere una serie ove la natura dell' opera ci faceva indicar soltanto succintamente i principali cultori di questo genere d' imitazione, senza aggiungervi il nome di Salvator Rosa, il quale, seguendo lo slancio di sua torbida e poetica fantasia, tutti diffondeva i lumi naturali e sovrannaturali della notte sui suoi sortilegi, apparizioni, magie, diavolerie, con una originalità d' idee, con uno sprezzo di pennello, in cui potè dirsi unico anzichè raro.

Dopo i Greci e gl' Italiani, i Famminghi. Essi portarono allo studio del lume notturno quell' assiduità d' intento e solerzia di fattura per cui si contraddistinsero in ogni ramo dell' arte che, secondo il lor costume, impicciolirono nelle sue proporzioni. Sin dal 1550, Gilles Coignet, nativo d' Anversa, vi saliva in buon nome con piccoli quadretti a lume di lucerna o a chiaro di luna, i primi di cui sia menzione negli annali di quella contrada. Ma levavasi come gigante sull' estremo limite di quel secolo Pietro Paolo Rubens, e inalberava in mezzo alla Scuola Fiamminga l' immensa sua tela di Maria de' Medici, fuggente di notte a Blois, a luce di fiaccole portate da guerrieri sopra la terra, portate da essenze allegoriche tra gli spazi dell' aria. Dominatore assoluto della luce, ei l' accendea chiomante sulle tede agitate dal vento, piazzosa sulle nobili figure della

regina e di Pallade, colpeggiata sullo svolazzo dei veli, strisciante sul sinuoso delle pieghe, a guizzi rapidi sulle lance, le spade e gli elmi; e col fumo, col vapore e colle tenebre stendeva poi un campo scuro intorno a quel coruscamento di tante luci; opera di genio, esemplare magnificentissimo della notturna pittura che, trattata epicamente alla maniera da lui studiata oltremonti, indicava agli artefici di quella nazione i maestri che soli potean redimerli dalla nativa parvità. Infatti, alcuni anni dopo sorgeavi Arnoldo Mytens, il quale, varcate ei pure le Alpi, e ingrandito dal grandioso italiano, illuminava a chiaror di torchio la sua Incoronazione di Spine, grande quanto il naturale, lodata in Roma pel color della tinta e la graduazione dei lumi. Janssens, colorista pari ai maggiori, consacrava circa a quel tempo a tal ordine di pitture la ricca sua tavolozza, e nella Sepoltura del corpo di Nostro Signore ai Carmelitani d'Anversa superava ogni elogio. Lo seguiva nel difficile arringo Adamo Elzheimer. Nato in Francoforte e perfezionatosi in Roma, ei trattò con molta maestria la serie tutta degli effetti notturni. Commessagli dal suo protettore Monsr de Gand una pala d'altare con dentrovi la Fuga in Egitto, immaginava egli un componimento in cui proponeasi la soluzione di parecchie difficoltà pittoriche. Era la scena a cielo stellato: san Giuseppe con un ramo di pino acceso in mano, precedea la Vergine col Bambino al passo d'un fiume. Nel lontano era un gruppo di pastori scaldantisi a un fuoco presso uno stagno. Studi di luce varia sulla terra, sull'acqua, moltiplici riflessi, prospettiva di tuoni, opposizione di partiti; a tutto ei si mostrò maggiore, e la sua opera incisa da quell'abile intagliatore fu onore ad un tempo della pittura e della calcografia patria. La *Notte e il Lume di Luna* della raccolta d'Orleans rin-

novarono a lui in Francia i plausi che avea ricevuti in Italia. Winckenbooms riscuoteva allora quelli di tutta Olanda nella sua gran tela rappresentante l'Estrazione del lotto per lo spedale d'Amsterdam, con una folla di popolo illuminata da numerose lanterne; d'effetto bizzarro ma vero ed attraente per contrasti, intonazioni e rilievo. Emula a questa tavola era però quella di Seghers, nella più larga maniera di quell'esimio coloritore, che veniva poi pubblicata da Vostermans. Teneagli dietro Leonardo Bramer, gagliardo di tuoni, studiato di contrasti, in brevi tavolette con notti, incendi e sotterranei. Lo ascrisse fra i primi di tal maniera di pittura la Risurrezione di Lazzaro, una delle tele più rare della nostra quadreria. Fu a lui pari d'età, maggior d'ingegno Rembrandt. Il petulante suo pennello trattò con possesso, e potrebbe dirsi con furia un genere sì confacevole colla propria natura. Nel Cristo Sepolto per M^{r}. Lormier ei parve crearsi, quasi a sfoggio del raro suo ardimento, ostacoli che solo era capace di superare. Il suo Filosofo in meditazione, con una donna che attizza il fuoco in un lato della stanza, è un de' più pregevoli del museo parigino. Ma più d'ogn'altro dedicavasi a tale specialità d'effetti il celebre discepolo di Gerard Dow, Goffredo Schalcken. Fu in lui consuetudine, ciò che negli altri eccezione. Esordiva nell'arte con opere piccolissime: n'avea lode per tocco, spirito e colore. Volle ingrandire il sesto a uso Rubens, Kneller o Kloosterman, e tralignò. Avarizia, anzichè amor proprio, lo fece tornare alle tavolette che gli si coprian d'oro. Accese di lume notturno ogni sua opera, anco i ritratti. È fama che dipingendo egli un giorno quello di Guglielmo III, re d'Inghilterra, tenente una candela, ne lasciasse per isbadataggine cader la cera calda sulla mano del principe. Tentò pure effetti di Sole: fra gli

altri, in uno stupendo ritratto di giovine donna che, abbagliata dai suoi raggi, si copre gli occhi con un ventaglio, dalla cui trasparenza ne riman riflessato il volto. Ne collocava un'altra presso una finestra, da cui, pel tralucere d'una tenda di seta cremisina, n'eran le fattezze più vagamente animate, ricordando quei versi d'Ovidio:

> Inque puellari corpus candore ruborem
> Traxerat, haud aliter quam quum super atria velum
> Candida purpureum simulatas inficit umbras.[1]

Nel 1604 fioriva nella città di Bruxelles uno dei più eletti ingegni che mai coltivassero questa specialità dell'arte, Daniele Van Heil. Davasi egli già maturo a studiare i fenomeni del fuoco, e appassionatamente insistendo[2] in tale considerazione, attingeva a sì tremenda realtà, che le sue vedute faceano raccapricciare. Estremo termine di quella straordinaria potenza di combustione fu la sua tavola dell'Incendio di Sodoma e Gomorra, visione spaventevole di fiamme, rovescio di folgori, immenso arroventamento del cielo colla terra, a cui altro non mancava di naturale che il calore, e ove ei parve aver intinto il pennello, a vece di colori, in liquidi zolfi e in infiammati bitumi. Attratti, per così dire, in questo vortice igneo, brillarono in inferiore sfera Pietro Breughel, figlio di Breughel il vecchio, detto d'Inferno, perchè spesseggiò nella pittura di roghi, fuochi, stre-

[1] *Metamorph.*, lib. X, vers. 594.

[2] Nella cronaca del Nougaret trovasi l'anneddoto d'un pittore, il quale, volendo rappresentar l'effetto d'un incendio, ed avendo perciò acceso, a modello, un fagotto di paglia in mezzo alla camera, faceane studio sì intento da non essersi avvisto che già la fiamma stava appiccata ai mobili ed a quanto l'attorniava, del che solo avea notizia quando i vicini, accorsi al comun pericolo, giungean con istento a riscuoterlo dall'estasi pittorica in cui era immerso.

gherie, cui era capolavoro una pala d'altare, che fu l'estremo di sua possa, con Gesù Cristo liberante le anime del Purgatorio; ed Abramo Hondius, pittore artificiosissimo, il quale, dopo avere frequentemente illuminate le quadrerie batave ed inglesi coi suoi incendi, lasciò nella tavola di quello di Troia il suo maggior monumento. Ultimo abbiam collocato in questa schiera Gioacchino Sandrart, non già perchè di tal grado meritevole per le opere sue, ma perchè essendo egli stato allievo di Gherardo, ci forniva così il naturale anello per cui tutta la catena dei pittori della Notte trovavasi al caposcuola congiunta. Mostravasi egli degno del proprio institutore in molte scene notturne che ne diffusero la fama in Vienna, in Roma e in altre contrade ove si condusse: tali furon la Morte di san Giuseppe, quella di Catone, il Martirio di san Sebastiano, la Cœna Domini e la Decollazione di san Giovanni Battista, ma più in particolare un quadro al Principe Giustiniani, la Morte di Seneca, che per verità di rilievo, di riverberi e di gradazioni luminose venne accolto coll'elogio il più raro, il più difficile ad ottenersi, l'universale.

Dai primi Greci agli ultimi Fiamminghi noi abbiam qui, attraversando i secoli, evocati gli spiriti di quelli che predilessero le moltiformi visioni della notte, ed abbiam visto che in tutte le età e in tutte le scuole i più celebri vi avean dato opera, effondendo sulle lor tele or l'argenteo del disco lunare nel suo campo azzurro, or rischiarandole colla luce fulva delle tede, ora allumandole coi vortici divampanti dell'incendio. Quantunque preceduto o seguito da tanti e sì celebri rivali, Gherardo Honthorst pur giungeva ad afferrare lo scettro di tale pittura, e dalle Notti avea nome e riputazione. Venuto anch'egli a ritemperarsi al bello e al grande, aderiva in Roma alla maniera del Caravaggio, ritraendone

i pregi, emendandone i difetti. Ne imitò il colore delle carni, il largo delle masse, la forza della macchia, ma lo superò nella classica severità del disegno. I suoi soggetti notturni ottennero l'istesso favore in grandi tele che in piccole quelli d'Elzheimer. Nel Salvatore condotto al tribunal di Pilato, in palazzo Giustiniani, giunse a sì straordinaria evidenza di chiarori e di riverberi, che per comun consenso degl'intelligenti mai non era l'arte sorta fino allora a sì eccelso grado.[1] Inanimito dal pubblico favore, ei doppiava studio e veglia, e produceva indi ad alcun tempo quello che meritamente venia detto il vessillo trionfale della notturna pittura, il quadro della Decollazione di san Giovanni Battista nel carcere rischiarato a lume di faci, per Santa Maria della Scala.[2] Questa è l'opera che per importanza d'invenzione, scelta di stile, vigoria di tuoni, rilievo, spicco e sentimento, sta a tutte l'altre di sua mano come la Trasfigurazione fra le minori di Raffaello. Pregevole, quantunque in regione meno elevata, teneale dietro l'altra del San Paolo rapito al terzo cielo, manifestazione grandiosa di grandioso pensiero.

Nella vasta tela che ne possiede il nostro Museo, signoreggia in tutta la sua potenza il pennello di Gherardo Honthorst. L'ordine delle figure ricorda alcun poco una composizione di Vandyck sullo stesso soggetto, nel Belvedere di Vienna. Come in quella, Dalila sta alla manca dello spettatore seduta sopra uno strato; Sansone in mezzo; i Filistei accorrenti a destra. Anche lo scor-

[1] « Ubi candelarum, lampadumque splendor omnia ad ipsam naturæ similitudinem tam eleganter collustrat, ut ad talem gradum ars nostra nunquam adhuc perrexerit. » (Ioach. Sandr., *Acad. artis pict.*, cap. XVIII, pag. 296. Edit. Noriberg. 1688.)

[2] « In templo, ad D. Virginem Scalarem, altare extat de Decollatione Sancti Iohannis Baptistæ in carcere ad lumen facis peracta, quod opus est inter nocturna quasi palmarium, summaque laude dignissimum. »

cio della gamba del protagonista è lo stesso; anche l'episodio del cane che ringhia contro gli assalitori, quasi abbia il pittore inteso contrapporre all'infedeltà della donna la fedeltà dell'animale. Ma in quella Sansone si volge a Dalila con rimprovero, mentre nella nostra con volto iroso ai nemici. Notevole è qui, come in Vandyck, il più assoluto disdegno per lo studio del vestiario, ove benchè fossegli concesso, come a noi, ignorar quello che usavano a lor tempo i Filistei, egli introduceva senza il menomo uman rispetto quello spagnuolo del secolo decimosettimo. Ma risarciva poi tal menda col disegno tutto carraccesco dominante nella principale figura, ove i muscoli del torso e delle braccia dimostrano scienza, il volto ira, l'occhio minaccia, la bocca insulto, la mossa veemenza; ove lo scorcio della gamba sinistra sta a petto di quanto fecero di più studiato i migliori Lombardi. Nulla mancherebbe all'emozione che desta nell'anima questa scena di perfidia, in cui sono sì varie le espressioni d'odio, di rancore, di gioia, di paura, stampate sui volti, se in quello della donna si trovasse segnata una bellezza atta a dar verisimiglianza a un innamoramento, che in faccia a tanta volgarità di fattezze diventa del tutto incredibile. L'effetto prodotto dall'elemento luminoso sopra le figure di questo gruppo, conforme alla rispettiva lor distanza dai rami resinosi che ardono in mano all'adolescente, può dirsi appartenere all'arte magica, anzichè alla pittorica. Qui veramente ha Gherardo toccato il confine che separa l'immagine dalla realtà; e l'ardimento ch'egli ebbe di cimentar così le forze finite dell'arte colle infinite della natura, gli meritò un premio che pochi altri pittori ottenevano sulle loro tele, l'assoluta illusione del vero.

ALDEGREVER ENRICO.

LA VISITAZIONE DELLA VERGINE.

Se da Raffaello Mengs ebbe nome di *malinconica* la scuola fiorentina non solo per l' inferiorità del suo colorito, ma altresì per la grettezza de' suoi panneggiamenti, i quali fecero dire a taluno, parergli i drappi delle figure essere tagliati in Firenze con troppa economia, certo che più diversa scuola e di più opposta condizione a confronto di questa non può rinvenirsi della tedesca, ove i' pallii e gli altri abbigliamenti si trovano al contrario profusi con una sovrabbondanza che sente alquanto dello scialacquamento. Siffatta qualificazione, propria di quei maestri, ha dato alle opere di Alberto Durero e dei suoi numerosi seguaci una preminenza, alla quale dai più grandi ingegni di ogni nazione fu prestato omaggio, sì che parecchi se ne fecero spesse volte anche imitatori, attenendosi, come suol dirsi, *al partito* d'un panno da quelli immaginato, e solo correggendone la minuzia o l' angolosità delle pieghe, per cui rivendicarono all' opera loro un' invenzione, di cui avrebber dovuto soltanto attribuirsi il perfezionamento. Siffatta osservazione, suggerita dalla vista delle due tavole d' Aldegrever induce ad avvertire, quanto quei laboriosi uomini avessero per ispontaneo genio condotta a buon termine la difficile arte del panneggiare, e quanto maggiore ne sarebbe stato l'incremento, se iniziati opportunamente alla

contemplazione delle statue greche, da cui più tardi si trovò giovato lo stile della scuola fiorentina, avessero come questa avuto sott'occhio i più grandiosi esemplari dell'antichità. A ridurre uno scolaro ed anche una scuola sulla miglior via non è sempre necessario un ordine successivo d'insegnamenti: basta spesse volte una sola massima, e talora una semplice occhiata data a qualche opera di classico autore, la quale di colpo apre alla mente novello ordine d'idee, e diviene feconda generatrice di cose più perfette. Bastò a Raffaello, condotto dal Bramante nella cappella Sistina, il dare uno sguardo alla vasta composizione, alla maniera larga e virile di Michelangiolo, per ischiudergli novello sentiero e mutarlo da quel di prima. Bastò una sola tavola di Lodovico Carracci a far abbandonare dal Guercino lo stile ruvido e tenebroso del Gennari; così di mille altri. Per la qual cosa è da congetturarsi che anche ai pittori della scuola tedesca avrebbe la vista dei migliori modelli greci giovato a farli accorti d'uno stile più grandioso di panneggiamenti, per cui tolto essendo dalle lor tavole quel meschino e quell'angoloso da cui si veggono menomate, e serbandovi da miglior scelta diretta l'industriosa solerzia con cui studiavano il naturale, fossero in poca età pervenuti a una maggior perfezione.

Sembra che quest'antica tavola debba essere sufficiente ad affermare la probabilità dell'induzione da noi proposta; perchè venendo tolto da essa quel non so che di fitto e di soverchio che infastidisce l'occhio, facilmente avrebbe potuto il pittore ridurne i partiti delle pieghe sugli andari del Frate e di Guido Reni, e con ampiezza ed eleganza tale, da non essere da Raffaello medesimo disdetta. Il gusto delle architetture che dall'Aldegrever soleano aggiungersi alle sue tavole, come in questa si vede, ha una grazia particolare che assai bene

addicesi al carattere delle figure, e quelle lontananze di colli, di castelli e laghi, ove ti senti invogliare d'essere trasportato a godere le belle vedute che visi debbono scoprire, aggiungono assai alla leggiadria del lavoro. Aldegrever è senza dubbio uno dei migliori imitatori del gran maestro di Norimberga, e, come da esso n'ebbe esempio, fu in ogni cosa diligentissimo, e, quantunque nel disegno non del tutto lo pareggiasse, molto però gli si accostava nel colorito, del quale tramandò a' suoi concittadini assai ragguardevoli saggi nelle pitture di cui ornava la sua città nativa. Fu dotato di genio fecondo per la composizione, ed essendosi con più impegno dedicato all' incisione in rame, condusse sui propri disegni la maggior parte degl' intagli che formano la sua raccolta, ascendente a 390 tavole, che fu posta insieme e pubblicata dal borgomastro Six, e compiuta più tardi dal celebre Mariette. La bellezza e l' espressione delle due teste, che primeggiano nel composto, è degna di qualsivoglia più abile, e la modestia del volto, non meno che l' atto pudico della Vergine dimostrano squisito sentire in chi le immaginava. Il disegno degli antichi, il quale in parecchi di quell' età è puro e corretto, può con utilità proporsi allo studio dei neofiti, essendo stato affermato dai migliori scrittori, riuscire più facil cosa l' accrescere con alcuna convessità i contorni, che non quindi scemarla allorchè sia divenuta eccessiva; e miglior frutto conseguire chi dapprincipio s' attenga alla secchezza precisa dei quattrocentisti, che non chi di tratto voglia imitare la ridondanza di quelli che loro succedettero. Onde, come fu scritto, coloro i quali ancora imperiti si fanno ad aggiungere di proprio criterio alcuna grazia al naturale, riescono sovente a depravare l' effigie espressa per modo, che si trovi del pari allontanata e dalla perfezione dell' esemplare cui si proposero, e dalla

vera forma della natura: *qui pingunt.... voluntque picturæ lenocinium quoddam et gratiam de suo adiicere, totam depravant repræsentatam effigiem, sic ut et ab exemplari proposito pariter et a vera forma aberrent.*[1]

RITRATTO D' IGNOTO.

Ogni persona, che attenda all'estetica dell'arte, avrà osservato come le opere degli antichi pittori abbian sul nostro cuore un'influenza che non sempre ottennero dopo essi quelle dipinte in tempi ove la pittura erasi a maggior segno condotta. V'hanno figure di Giovanni Angelico da Fiesole, di Luca Signorelli, di Filippo Lippi, di Raffaellino del Garbo, e più d'ogni altro del celebre Maso da S. Giovanni, sparse di tanta leggiadria e con arie di volti sì ingenue, che, non ostante la secchezza con cui furono disegnate, e la poca amenità del lor colorito, per esser elleno in buon numero non a olio ma a tempera, pur dimostrano quanto i loro autori copiosamente attingessero alla più viva sorgente degli affetti, e provassero con evidenza, essere l'origine delle arti d'imitazione da ricercarsi non nelle soddisfazioni puramente sensuali o derivate dal lusso, ma assai più addentro nei penetrali dell'anima. E questo appunto è, a parer nostro, il carattere che a siffatte opere, in cui non possiamo astenerci dal riconoscere un'inferiorità meccanica, imprime una preponderanza morale da cattivarci, malgrado nostro, e indurci a considerarle con piacere maggiore che non tante altre di più dotto lavoro;

[1] Eunapius, *in Iambl. Syr. philos.*

le quali furono parti di uno stato sociale più innoltrato, opere dal lusso commesse, e dalla cupidigia inspirate; ove appare in meno nel sentimento ciò che in più ritrovasi nell'arte. Nelle une si dee riconoscere l'espressione d'un bisogno morale o d'un affetto del cuore; nelle altre una soddisfazione puramente materiale, ovvero la semplice ridondanza d'un incivilimento più squisito; epperò quelle parlano all'anima, mentre queste le son mute affatto, e le une si arrestano, per così dire, nella visione organica dell'occhio, allorchè le altre dall'occhio trapassano nel cuore.

Nel mirare l'ingenuità di quegli antichi maestri, lo spirito si associa volentieri a quella prima laboriosa investigazione di chi con tanto amore si travagliava a far penetrare un sentimento fra quelle crete colorate, che con timidità e malagevolezza stendeva sulle tavole, in un tempo ove, mancando ogni esterno sussidio d'insegnamenti, il menomo passo, fatto nella difficile carriera, era il frutto d'immensa fatica, di costante applicazione, e d'esperienze più volte rinnovate. La diligenza di quegli antichi indusse sulle loro tavole sì sorprendente verità, da risarcir con usura la secchezza, il tritume, o gli errori di disegno e di prospettiva ad essi sfuggiti, e con usura tale, che spesse volte si videro e Michelangelo, e Raffaello, ed altri fra i più insigni maestri, pendere innamorati dalle opere di Masaccio, del Mantegna, o del Ghirlandaio, dalle quali, come già Virgilio da Ennio, attinsero una idea primitiva che, trasfusa nelle loro, vi toccò il sommo apice dell'eccellenza. Considerando poi le pitture dei moderni, prese anche fra quelle istesse che pervennero oltre la mediocrità, quantunque sovente si trovi in esse dichiarata una preminenza evidente nel disegno, nel colorito, o nella prospettiva, ciò nondimeno tanto elle pur sentono talora di mestiere, tanto si mo-

stran chiaramente lavori dell' industria, anzichè inspirazioni dell' arte, e non già con amore, ma con pura pratica condotte, che la disistima da tali condizioni inspirata verso il pittore, su quelle ridondando, ne scema l'attrattivo, e induce a giudicarle con una severità che, se fu distolta dalla modestia dei primi, fu dall'arroganza dei secondi provocata.

L' effetto del ritratto qui considerato, in cui ogni menoma parte fu trattata dall' Aldegrever con quella primitiva diligenza che inspirava la passione del vero, ci ha persuasi a ricercare, nella breve analisi da noi fatta, le cause di tale specie di seduzione, a cui difficilmente può sottrarsi qualunque persona che per vero amore dell' arte si conduca a contemplarne le opere. Questo semplice maestro, lungi dal valersi dei prestigi più appariscenti della tavolozza, e tentare in certo modo, come usano alcuni, d' imbavagliarti con ciurmerie, anzi da cerretani che da artisti, ti ha posto sott' occhio il naturale con quanta esattezza gli fu possibile, e coll' imitazione accurata di esso pervenne a quell'eccellenza veramente invidiabile, mentovata da Longino nel suo *Trattato del Sublime*, con dire che ella sola basta a far perfette le opere dell' arte: *Tunc ars est perfecta, quando natura esse videtur.*

VRIES FREDEMAN.

ARCHITETTURA E PAESE.

I.

La vita di Giovanni Vries è uno di quei grandi argomenti da porre sott'occhio a coloro che, a malgrado dei molti somministrati dalla storia, negano poter l'uomo d'ingegno aprirsi una carriera senza il presidio dei mecenati. Figliuolo egli d'un semplice bombardiere, avendo ottenuto dal padre di darsi al pittore, venne collocato nello studio d'un mediocre artefice detto Gueritsen; il cui nome solo dalla fama del discepolo fu tolto all'obblio. Dopo aver durante cinque anni esercitata con esso la pittura senza notabile giovamento, sentendo egli di non poter arrivare ad una buona maniera sotto sì scarso ammaestratore, passò a Campen e quindi a Malines, sempre in ogni luogo industriandosi a procacciarsi or cogli uni or cogli altri qualche lavoro così a olio come a tempera, in cui del pari valse. Era egli alquanto inclinato all'architettura, come poi lo dimostrò nella maggior parte di sue opere, e quantunque ancora non ne avesse fatto uno studio regolare, erasi però spesse volte portato a ritrarre dal vero gli edifizi che durante i suoi viaggi gli si paravano dinanzi, e vi avea fatta pratica bastevole ad emulare, coltivandola, le tavole di Peter Neef, Vitte, Block, Van Delen ed altre siffatte celebrità della pittura architettonica. Tornato in patria, sempre più in lui si infervorava l'appassiona-

mento per tali studi ed essendogli venuto fatto di procacciarsi da un falegname di Collum, che gli aveva ordinato un altro lavoro, le opere di Vitruvio e di Serlio, pubblicate da Pietro Koeck, incisore d'Alost, che co'suoi intagli molto giovò al progresso di quell'arte nelle Fiandre, vie meglio in essa prendea fondamento, ed alla pratica la teoria aggiungendo, pervenne in breve a vera maestria. E circa a que' tempi nacque pure una circostanza da cui venne in lui assolutamente definito il genere di pittura da cui doveva trarre precipua rinomanza. Perchè ritornato a Malines s' imbattè in Claudio Dorici, pittore di quella città, il quale possedendo un quadro di Cornelio Vianen, a lui rimasto sbozzato, lo consegnava al Vries, che in breve tempo non solo gliene diede terminato in modo da non riconoscere la differenza del pennello, ma n'ebbe altresì emendati gli errori così d'architettura come di prospettiva, in guisa che quell'opera incominciò a farlo venire in voce di maestro. Le molte prospettive dipinte in Anversa tanto meglio gli confermarono quella riputazione, quanto più vasto era il teatro su cui veniva chiamato a figurare; vero essendo, come notò il Ridolfi, che non basta al pittore « l'essere valoroso, se ancora nelle grandi cittadi, a vista dei popoli non espone le opere, si che venga conosciuto, e dove concorrendo lo applauso comune, si fonda la fortuna dello artefice. »[1] Oltre a parecchi dipinti[2] trattati

[1] *Merav. dell' Arte*, tomo II, pag. 349. Lo afferma anche Vitruvio nella prefazione del libro terzo. Ed il Lanzi osservando come il non essere uscito dal proprio paese pregiudicò all' ingegno di Jacopo da Ponte, dichiara essere verissimo che « le idee agli artefici ed agli scrittori crescono nelle grandi metropoli, e scemano nei piccoli luoghi. (*St. della Pitt.*, tomo III, pag. 151.)

[2] Una delle più belle composizioni di questo pittore è senza dubbio quella esistente in Inghilterra, ove avendo egli espresso l' interno d' una stanza, rappresentò sopra una delle sue pareti l' *Annunziazione di Maria*, opera condotta con una delicatezza di pennello che ha del maraviglioso.

con un' arte che spesse volte li fece paragonare, e talora scambiare con quelli di Giacomo Ruisdael, lasciò egli un grandissimo numero di disegni che vennero poi in un sol libro raccolti da Girolamo Kock e da Gherardo de Jode, ov' erano varie belle prospettive rappresentanti sale, templi, palagi, fontane e mausolei. Fece per Filippo Galles un altro libro, in cui espresse sotto vari punti di veduta gli ordini dell' architettura, e molte invenzioni di giardini, di viali e di labirinti. Si compiacque pure talora di disegnare per l' uso de' legnaiuoli e degli stipettai alcuni studi d' ornato, come maschere, cartocci ed arabeschi, dei quali fu poi pubblicata una raccolta. E finalmente, cedendo ad un' idea alquanto bizzarra, compose per Pietro Balten una serie di disegni, ove introdusse tutti gli ordini d' architettura dal toscano al composito, ossia dall' origine alla decadenza di quell' arte da esso intitolata: *Theatrum de vita humana,* in cui essa è posta a paragone col vivere dell' uomo dalla nascita alla morte. In tutto ventisei libri; opera pregevole per le cognizioni e per la diligenza che in pari grado vi si dimostrano.

La raccolta dei Reali di Savoia possedeva in buon dato altre squisite opere di questo autore, che la scuola fiamminga ha collocato presso a Ruisdael ed Hobbema, ma esse tutte scomparvero dalla Reggia in un tempo, ove poco curate e poco custodite, furon dipoi in essa ancora meno compiante.

II.

La pittura di paese, che, dopo il risorgimento delle arti in Italia, era stata esercitata dai pittori di figura, qual semplice accessorio introdotto a varietà ed ornamento nelle storiche loro composizioni, non si ridusse

ad un genere distinto, ed isolato, se non nel secolo decimosesto, quando il gran genio del Vecellio aprì agli altri artefici italiani quell'inusitata carriera, in cui essi dovevano far primeggiare le arti nostre, e somministrare nuovi esemplari alle nazioni forestiere. I Fiamminghi e gli Olandesi furono fra i primi che, spiccando dal ceppo vetusto, in cui prima congiunti vegetavano, i moltiplici rami dell'imitazione, gl'innestassero a formare altrettante famiglie in cui il paese, le marine, le architetture, gli animali, i frutti ed i fiori, trattati spicciolatamente, offersero alle varie capacità dell'umano intelletto vario ed appropriato alimento. Vera, a gloria nostra, è però l'osservazione fatta già dal Bellori, come i più chiari fra quegli artisti d'oltremonte *intingessero il pennello nei buoni colori veneziani*, i quali divennero la sorgente del bel colorito presso ogni popolo moderno. Ma il detto del Bellori sembrerà adattarsi con giustezza maggiore ai pittori di figure, che non a quelli di paese, se uno si fa ad avvertire come nè i due Ruisdael, nè Berghem nè Paolo Potter, sì gran luminari di quelle scuole, mai non uscissero dal paese loro. Da ciò non ne conseguita però che, malgrado l'altezza a cui essi giunsero nell'arte, non avesse l'ingegno loro dovuto al certo provare notabile accrescimento qualora tentando lontane pellegrinazioni si fossero condotti ad emulare gli artefici delle nostre contrade. È giusta l'asserzione fatta da taluni che ovunque si trovano boschi, acque, pianure e colline, ivi essendo modelli al paesista, dovesse perciò, senza uscir di Fiandra o d'Olanda, essere aperta a ciascuno di quegli artisti la via ad imitare le opere della creazione: ma chi non riconosce quanto nelle varietà delle vedute, nel diverso carattere del cielo, della natura, degli edifizi, degli abbigliamenti, si accenda la fantasia, si ritemperi l'ingegno con nuova scossa a nuovo vigore, si colorisca l'idea di

tinte più varie, e più rifulgenti? Tale verità acquista poi maggior forza ancora se si riferisce all'Italia, Grecia de' moderni, terra classica delle arti, privilegiata dalla natura, sotto un cielo sfavillante di luce; ove l'architettura antica e moderna si presentano allo sguardo, l'una in tutta la bellezza della gioventù, l'altra in tutta la maestà delle rovine; ove i monumenti di due glorie, e le storiche rimembranze promulgate ad un tratto e dalla gran voce dell'antichità e da quella del medio evo, immergono la mente come in un fluido igneo per cui s'incende di una fiamma che la sospinge al grandioso, al monumentale. Infatti dal Pussino fino a Canova lo spirito di tutti i sommi artefici sembra aver solo dal cielo d'Italia ottenuta quella solennità d'inspirazione che procrea le eterne opere del genio. L'uno e l'altro altamente lo dichiararono; il primo, a Lodovico XIV; il secondo, a Napoleone; e le volontà dei possenti monarchi indietreggiarono in faccia a quella dei maestri dell'arte. L'allocuzione loro a quei principi, toltone il cinismo dell'espressione, fu simile a quella cui Diogene indirizzava ad Alessandro nella celebre conferenza di Corinto: « Scostati, non mi togliere il Sole: » e ad ambi i scettrati si affacciò forse al pensiero in quel punto la medesima risposta dell' Eroe Macedone.

Fu Giovanni Vries una di quelle menti che vennero ad accendersi al vivo raggio della nostra Ausonia. Figlio d'un semplice bombardiere nell' esercito del generale Schenck, ottenne da suo padre il permesso di studiare la pittura, e fu cinque anni in casa il Gueretzen, artefice di qualche grido in Amsterdam. Passò indi ad altro maestro da cui fu iniziato alla prospettiva ed all'architettura, nelle quali si fece valorosissimo. Alla venuta di Carlo V in Anversa essendogli stati affidati i lavori degli archi di trionfo soliti di simili occasioni, ed essendosi in tale

opera portato con bravura straordinaria, venne egli in voce di abile maestro. E molto più quando sostatosi il principe d'Orange nella casa di Gilles Hoffman, uno dei principali in quella città, ed avendovi il Vries dipinta sopra il muro una veduta dirimpetto all'entrata, ove erano rappresentati i viali d'un giardino elegante, con ricche ajuole, e ghirlande di fiori, fu da quanti la videro l'opera dell'arte creduta quella della natura, ed il Principe stesso non volle persuadersi del contrario se non allorquando colle proprie mani se ne fu dappresso accertato. Si accrebbe allora a dismisura la di lui riputazione ed in breve tempo le opere di sua mano si sparsero nella Frisia, nei Paesi Bassi, in Lamagna, in Italia ed in Inghilterra, ove gli amatori dell'arte si procacciano a caro prezzo tutte quelle la cui autenticità può essere riconosciuta, e più che più quando le figure vi sono aggiunte dai migliori maestri dei suoi tempi, il che spesse volte è avvenuto.

Nella graziosa tela posseduta dalla Pinacoteca piemontese, lo spettatore è posto in vista d'uno di quei poveri casolari olandesi, in cui l'uomo sembra destinato a vivere come pesce nell'acqua, in contrapposto agli abitanti dei paesi meridionali, i quali si direbbero agitarsi, a uso salamandre, nell'elemento del fuoco. Sopra una lingua di terra adunata presso le rive del mare per le alluvioni continuamente accresciute dal flagellamento dei flutti, sorgono le rovine d'un antico castello, di tedesca architettura, forse feudale ostello, un giorno, di nobili cavalieri, ora coperto di misere stoppie, ed abitato da semplici pescatori. Già disparvero sepolti nelle acque il ponte levatoio, e tutte le opere d'esteriore difesa. Il mare incalzando da ogni banda sembra voler riprendere i suoi doni a poco a poco, e ristabilirsi nell'antico livello, e già le fondamenta del vecchio edifizio, e le adiacenti

strade sono invase dalla piena inondante, sicchè il sottile burchiello peschereccio scorra adesso quelle medesime vie, dove un giorno cavalcavano in folla gli uomini d'arme, montati sui loro destrieri, riccamente bardati e ricoperti di lucide armature; o s'affoltavano i romorósi treni di caccia con belle e nobili dame, seguite da paggi, e valletti, e falconieri, tutti sfavillanti di serici drappi, d'oro, e d'argento. A tanto moto, a tanto frastuono di grida ora è succeduto il silenzio, e la solitudine. Le mura sgretolate, che franano da ogni banda, sono rivestite d'un intonaco di muschio, ivi prodigalmente mantenuto dall'umidità marina. Ivi la sinuosa lonicera, la lambrusca, la bignonia, ed il silvestre caprifoglio sembrano contendersi tra loro il vanto di nascondere alla vista lo squallore delle tristi muraglie, e l'edera, ultimo ornato alla moribonda architettura, s'arrampica d'ogni intorno in mille ghirlande serpeggianti, quasi a mantenerne insieme i sassi sgominati e disgiunti, e ritardarne l'estrema rovina. I merli, che già coronavano la torre di guerra, furono atterrati dal furore delle nemiche artiglierie, o da quello di un nemico più potente di esse, il tempo. Soltanto ancora appaiono elevate sotto il risalto del tetto le tremende feritoie, da cui nei passati giorni mille balestrieri sporgevano i ferrei loro archibusi a vomitare la morte. Ora quelle tenebrose buche più non sono abitate che dal gufo, e dal pipistrello: e le gracili cime della canna palustre difendono sole quella porta d'entrata su cui pendevano già con imminente minaccia le micidiali punte della saracinesca.

Le rovine del vetusto castello giacciono ammonticchiate sulla riva del mare, fatte simili al carcame di alcun nobile palafreno di guerra, com'esso abbandonate al suolo, com'esso inonorate, e ricordanti soltanto una gloria che passò. L'uno già splendido d'auree bar-

dature, montato da superbo cavaliere di cui era l'idolo, rivale sovente felice all'istessa dama del suo cuore; ora prosteso sulla nuda terra, ammasso informe d'ossa inaridite, di membra dilaniate, preda sanguinosa ai corvi, ed ai lupi: l'altro già formidabile soggiorno di potente castellano, sfarzoso di ricchi arredi, addobbato coi più magnifici arazzi di Persia e di Damasco, ed abitato da quanto v'aveva di più nobile e di più grande nel regno; ora in parte cadente, in parte diroccato, deserto, oscuro, silenzioso, abituro di schifosi volatili, o di miseri pescatori.

Il cielo freddo dei climi iperborei illuminato dai primi albori mattutini rischiara due sottili barchette che slisciano tacite sulla laguna. Le sue acque dormono immobilmente, unite come cristallo. I nocchieri volgono le prore verso il mare che sembra, al carattere delle spiagge apparenti tra la folta nebbia sull'estremo orizzonte, non dover essere molto discosto. Sul primo innanzi è un folto canneto ove stavano appiattati due merghi marini, che, risvegliati dal cigolio dei remi, si slanciano a rapida fuga. Il solo carico della fragile navicella è un orcio di gran mole destinato in apparenza a contenere l'olio di quel ceto colossale, alla cui pericolosa pesca sono forse avviati i due marinari. Presto spiegate le vele s'involeranno all'acume dell'occhio, invisibili tra le cerulee striscie dei pelaghi più remoti, o nascosti dai ghiacci natanti nei deserti illimitati del polo. Forse presto ritorneranno, onusti il legno di doviziosa preda, a ridestare la gioia e l'abbondanza fra i derelitti focolari; forse saranno ingoiati nelle spaventose voragini che loro spalancherà da' piedi il guizzo d'un nemico gigantesco; forse non rivedranno mai più il fumo che si solleva sul comignolo del povero tetto ove nacquero.

Nelle vedute di Vries la bravura del tocco è mae-

stra. Facilità, sicurezza, sprezzatura. Appare in ogni cosa una totale assenza di stento, la quale non solo accresce pregio all'opera, ma induce un senso di soddisfazione in chi la considera, per quella grazia propria di una difficoltà vinta scherzando. Il mucidume delle pareti affumicate e decrepite è rappresentato colla realtà del vero. L'aspetto di quelle case tutte sfasciate rattrista al solo riguardarle, e volentieri uno sarebbe disposto ad interzarsi ai due marinari che si preparano a fuggire da tale soggiorno di desolazione. Più in là sul secondo piano altre rovine, altre capanne, altre miserie.

Una delle bellezze che più colpiscono in questo grazioso quadro è la verità dei riflessi sulla superficie delle acque, ove si riconosce tutto lo studio coscienzioso che dagli artefici di quei paesi fu recato nell'imitazione, qualunque sia il ramo a cui si volsero. Tale studio appare nella diafanità della laguna, le cui acque racchiuse profondamente, ripetono sul cristallino lor piano, come in terso specchio, ogni oggetto soprapposto. Esso appare nello striscio della luce, che sfuggevole, argentina, gradatamente condotta, scivola leggermente sulla vitrea estensione sino alle più estreme distanze. Il partito del chiaroscuro e dell'effetto dimostrano non essere stati esagerati gli elogi che per tali qualità furono dati all'artefice dai di lui contemporanei. Inoltre osservansi quivi, bella degradazione di tinte celesti, piani ben definiti, frappe spiritosamente gettate, e con un fare tutto proprio di esso. L'opera tutta può meritamente dichiararsi degna di colui che più d'appresso s'accostò all'impareggiabile Ruisdael.

GRIFFIER GIOVANNI.

PAESI E MARINE.

I.

Fra le più rare opere con cui la mano vincitrice del principe Eugenio crescea dovizia alla raccolta dei Sabaudi, è senza dubbio da annoverarsi questa serie numerosa di paesi, che *ritratti* anzi dovrebber dirsi, essendo eglino l'esatta rappresentazione de' più bei siti naturali incontrati dal Griffier nelle lunghe sue pellegrinazioni. Artefice anfibio, che sul mare anzichè sulla terra fornì la sua carriera, egli fu in certo modo l'Ulisse della pittura. Destinato dalla nascita alle arti meccaniche,[1] dal genio alle arti belle, valse il suo studio pertinace a superar l'opposizione de' parenti, i quali dopo averlo collocato con un pittore che sol di bagordi e di crapule a lui era maestro, lo introdussero presso Orlando Rogman, da cui apprese l'artifizio pittorico, e donde portandosi a visitare le officine di Lingelbach, d'Adriano Vanden Velde, di Ruisdaêl e del Rembrandt, apprese poi l'arte. Molti autori lo ascrissero fra' seguaci del Rembrandt, benchè la differenza tra la maniera dell'uno e dell'altro sia quella che è tra la luce e le tenebre, essendo stato co-

[1] Suo padre lo volle prima falegname, poi vasalo; e non cesse che con molta difficoltà alle istanze del figliuolo, ed ai progressi manifesti che senza sua saputa egli avea fatti in un' arte, che quel rozzo operaio giudicava inferiore a quelle.

stume del Griffier di tener le sue tavole altrettanto chiare quanto ombrose erano quelle dell' altro olandese. E ben s'appose egli, mentre intendendo limitarsi alla pittura di paese, conobbe che questa allora soltanto dovea piacere, quando era imitazione del vero, ed era soltanto imitazione del vero quando com' esso era luminosa.

Fatto valente, appena ebbe assembrata qualche pecunia che, vago di girare il mondo, si procacciò una nave, e colla moglie, co' figliuoli e co' pochi suoi averi su quella imbarcando, si condusse a visitar le costiere dell' Olanda e dell' Inghilterra. Ma non andò guari che un' orribile procella lo ridusse al più estremo pericolo. La nave, sconquassata e rotta, avendo perduti gli alberi, andò a picco, ad a stento fur posti in salvo il pittore e la famiglia. Alcune ghinee che la figliuola di Griffier erasi per buona ventura cucite nella cintola, lo impediron sole di mendicare il pane. Ma chi ha abilità, ha ricchezza. E non istette guari l' artefice a rifarsi delle perdite toccate, e noleggiato un altro legno, e sopra avendovi ammannito uno studio di pittura per proprio uso, ed alcuni bugigattoli per quello della famiglia, di nuovo tentò la fortuna sul più incostante degli elementi. Più anni andò così errando e dipingendo felice e indipendente, e a vicenda esplorando le pittoresche spiagge d'Amsterdam, quelle d' Enckuysen, d' Hoorn, di Dort e di Liverpool, ne andava ritraendo le più deliziose vedute fra quante innanzi gli si paravan per la via. Stanco finalmente del mare e dei suoi pericoli, ricco di lavori, e bramoso di vita più agiata e tranquilla, egli si ridusse a ferma stanza in Londra, ove le sue tele furono, come ovunque erano, ammirate e richieste. Primo luogo fra i suoi ammiratori ebbe meritamente il duca di Beaufort, uno de' più eruditi amatori di quella contrada, il quale, simile all' arciduca Leopoldo verso Davide

Teniers, o all' Elettor palatino verso Vander Werff, si mostrò suo protettore sì appassionato, che smodando nella parzialità per l'artefice, e con una tirannia più profittevole che onorifica soggiogandolo, ogni lavoro che per lui non fosse, imperiosamente gli vietava, e quante più di sue tele incontrava studiosamente raccoglieva. La qual cosa è stata cagione che sì rare e sì ricercate sian le opere di questo pittore, cui poche quadrerie si vantan di possedere.

La finezza del colorito, la bellezza delle linee, e la graziosità del soggetto ci ha fatto collocare in prima riga la presente veduta di paese, che è di quelle atte ad inspirare non solo ammirazione ma desiderio. Essa rammenta con ingenuità le pure letizie della campagna, ove la natura apre il suo più bel sorriso, e ove l'anima, libera talvolta dalle romorose cure cittadinesche, ama inebriarsi nelle voluttà del silenzio e della solitudine. Qual è l'uomo dannato dalla sorte alla stia ed alla chiusura dei pubblici officii, che tutto non si senta allegrare il cuore nel contemplar questi luoghi lieti, e che considerando le gioie semplici e tranquille del contado, non porti invidia ai suoi abitatori, e non esclami con Virgilio: « *O fortunatos nimium sua si bona norint agricolæ!* » [1]

II.

I pittori di paese, come quelli di figura, possono essere circoscritti in due categorie. La prima è composta di quelli che, alimentando la propria inspirazione nelle bellezze generali della natura, e simili al pittor d'Eraclea, da molte una sola informandone, tolsero al suo gran quadro le più nobili idee, e tutte poi con sintetica universalità le trasfusero nelle loro opere, come usa-

[1] Georg., lib. II, vers. 458.

ron Claudio, Pussino ed altri maestri. Alla seconda categoria si debbono ascrivere quelli che, limitandosi a riprodurre alcune fattezze particolari d'una regione prediletta, ne divennero gli esatti ritrattisti senza nulla aggiungervi di proprio, ricomprando colla verità quanto lor mancava nell'immaginazione. Essi lasciaron da banda le grandi linee del Lazio e dei lidi Partenopei, come le classiche lande cantate da Teocrito, da Virgilio o dal Sannazzaro, e si accontentaron d'esporre allo sguardo alcuni deliziosi recessi, invito alla curiosità del viaggiatore, riposo all'industre mercatante o al dovizioso patrizio; ora campagne verdeggianti di colli, di boschi, di vigneti, fra cui, come serpe argentato che striscia fra l'erbe, si svolgono i sinuosi meandri d'un fiume che va a gettarsi nel mare; ora spiaggie ridenti, ove sorgono in fertile mostra sontuose metropoli, pacifici villaggi e ville attorniate d'orti e di eleganti albereti, non più scene d'eroi o di semidei, ma soggiorno di semplici cittadini. Nemico delle foreste incolte, dello squallor dei deserti, delle rocce alpestri, dei burroni intricati di spine e di virgulti, Giovanni Griffier cercò le bellezze domestiche, non le selvagge della natura. Schivo della pratica di quei pittori, i quali alterando sistematicamente il prospetto che loro offre il vero, qua aggiungono un albero, là tolgono un edifizio, o tramutano a manca ciò che a destra rinvengono, o cambiano le linee d'un piano, le sagome di una catena di monti, perchè il loro andamento non quadra alla propria composizione, ogniqualvolta navigando lungo al lido, egli trovava un sito a suo genio, tosto ivi gettava le ancore, scendeva a terra, e « *Assiso ove il terren verde s' infiora* » prendea col pennello possesso di quella spiaggia, copiandone con un'attenzione men dotta che scrupolosa ogni monte, ogni casa, ogni pianta che gli si parava innanzi; e non solo ne ritraeva i con-

torni, ma studiava d' imitarne perfino quell' attualità di colorito di cui lo stato dell' atmosfera, o la condizione del clima, o l' influenza della stagione le rivestiva. Se le sue opere non hanno quella foga impetuosa che anima il pennello, e lo fa muover con estro, vi si trova però sempre almeno una diligenza paziente e sostenuta, ed ogni cosa vi è trattata col medesimo impegno. Egli non potè certo vantare la poesia del Lorenese che, dotato di tenace memoria e di cuore appassionato, dipinse il vero non solo come lo vedeva, ma come lo sentiva, cercando nella riproduzione delle più grandiose magnificenze della natura di comunicare all' altrui animo le impressioni che aveano penetrato il proprio in faccia a quell' ineffabile spettacolo, anzichè di definir con esattezza il carattere materiale d' ogni oggetto: egli mai non si accostò al carattere severo, nè alle classiche linee di Gasparo Pussino, nè alla terribilità ispida e spaventevole di Salvator Rosa, nè all'effetto gagliardo e alla viva pennellata di Ruisdael o d' Hobbema, ma pareggiò almeno, e per molti pregi anche superò, le tavole di Breughel, Gyzen, Vael, Savery ed altri simili naturalisti, alla cui diligenza associò un colorito più ingenuo, essendosi mai sempre allontanato da quella crudità di verdi turchinicci, con cui essi nocquero all' imitazione del vero e alla soavità dell' armonia.

MIERIS FRANCESCO.

STUDI SOPRA DUE TAVOLE DEL MUSEO TORINESE.

I.

LA BUONA MADRE.

La pittura, che presso gl' Italiani si è elevata a rivestire di nobili forme ora le poetiche immagini della mitologia, ora le lezioni della storia, ora i consolanti misteri del cristianesimo, informando le sue opere di quel carattere eroico che colla penna impressero alle loro il Tasso, l'Ariosto e l'Alighieri, si è generalmente limitata presso i Fiamminghi e gli Olandesi alla rappresentazione delle semplici scene appartenenti alla vita domestica o alla pastorale. Essendosi ridotti al più esatto e servile studio della natura, assai volte o triviale o burlesca sulle lor tele, gli artisti di queste due nazioni assunsero, in riguardo ai nostri, una relazione analoga a quella che coi sommi poeti summentovati ebbero il Berni, il Fagiuoli, il Firenzuola, il Grazzini, e talora anche il Burchiello medesimo. Sembra tal generale carattere essere stato in certo modo l' espressione di quella rozza semplicità che era propria dei pittori in un tempo in cui lo spirito umano, progredendo soltanto nelle sommità sociali, non nelle masse come oggigiorno, trovavansi queste ancora immerse in profonda ignoranza. Essa era cagione che l' imitazione dell' arte non si sollevasse a più alti concetti, e trascurasse quei temi da cui

deriva nello spirito di chi ne fa studio o una storica lezione, o un morale insegnamento.

Convien notare però, come quello che nelle produzioni delle due scuole sovra citate è deficiente in dignità ed immaginazione, si trovi in certa maniera risarcito dalla verità sorprendente con cui hanno espressa la natura, e da quella diligenza d'esecuzione che non è mai stata oltrepassata da altri, e scoraggisce anzi chiunque voglia rendersene imitatore. Sembra che i segreti procedimenti con cui que' studiosi artisti componevano le lor mirabili mestiche, sì fluide, sì diafane e sì rilucenti, siano, disgraziatamente per l'arte, perite colle passate generazioni; sì che le materie più raffinate in uso oggi nei laboratorii pittorici abbiano di lor natura un tal che di densità fecciosa da non permettere al più delicato pennello quella sottigliezza d'artifizio e morbida trasparenza di tinta ottenuta con leggerissimo colore, più soffiato che applicato, dai maestri di quelle due scuole settentrionali. Molte minutezze squisitamente eseguite nei quadri di Gerard Dow, Mieris, David de Heem, Breughel ed Isacco Van Ostade appaiono come divenute inaccessibili all'arte nostra nell'attuale condizione di essa. Si direbbe che le lor tinte traggano in certo modo alquanto dalle gemme, le nostre alquanto dal fango; e certi effetti spiccanti di risalto li ottenevano colla natura schietta di esse, liscio rimanendo il dipinto sulla tela, che noi a forza di densità di colore e come per basso-rilievo. Per la qual cosa è opinione di molti fra i più ragguardevoli artefici moderni, che dal ritrovamento di alcuni nuovi colori generati da chimiche combinazioni sia derivato danno anzichè utilità all'arte. Le varie affinità, o la natura talora congenere, talora antipatica dei principii che li compongono, mal note essendo a una gran parte dei pittori, cagionano sovente, se non nel momento medesimo, almeno

in processo di tempo, una sensibile alterazione nelle tinte derivante dall' opposizione dei loro elementi, per cui trovasi poi falsificata la verità del colorito, e disaccordata la generale armonia. Siffatta alterazione osservata durante lo spazio di pochi anni sopra una parte dei moderni dipinti, dando per induzione a presumere quella ch' essi son per provare colla giunta d'alcun lustro, induce a credere non siano essi per reggere al trascorso de' secoli, ed abbiano le venture nostre generazioni a portare sulla pittura dell' età presente un giudizio assai diverso da quello che noi sulle pitture che ne precedettero. La nota semplicità dei colori di consueto uso nelle antiche officine veneziane, ed in particolare presso il gran Vecellio, il Morone, lo Schiavone, il Palma e Paolo Veronese, le cui mestiche, di poche terre o lacche composte e con vergine schiettezza applicate, fanno ancor pompa dopo centinaia d' anni del primitivo splendore,[1]

[1] Fu cotal verità chiaramente dimostrata, allorchè il famoso quadro di Paolo Veronese, rappresentante *le Nozze di Cana*, dipinto per San Giorgio Maggiore in Venezia, si trovò esposto nel Museo di Parigi presso ad alcune opere di Girodet e di Gerard, la cui grandissima composizione dell'*Entrata d'Arrigo IV* era posta in faccia a quella del celebre Vonoto, il quale trionfava ivi come avviene a corpo splendido per natura, che per tutto illumina e da tutti attrae lo sguardo. La tavola di Paolo Veronese si sarebbe detta uscita allora allora dall' officina di quel valoroso coloritore, mentre quella vasta estesa di bigio e di verdiccio che gli stava a fronte, parea quivi situata a bella posta per darle maggior risalto, e protestare altamente a nome di tutto un secolo del tralignamento dell' arte. Quantunque non sia da esitarsi sul motivo di sua determinazione, sarebbe difficile dichiarare, se allorchè il moderno pittore ardiva esporsi a siffatto confronto, in lui si chiarisse maggiore la presunzione o l' umiltà. L' annerimento e l' alterazione dell' accordo sono caratteri stati parimenti osservati da parecchi studiosi dell' arte sulle opere dello stesso Lawrence, il quale venne pur detto il Rubens de' moderni, ed il cui colorito fu sovente invidiato da più d' un artefice, quantunque di prim' ordine fra quelli d' oggigiorno. Che ne diranno mai quelli che fra trecent' anni vedranno le opere di tali artisti, come noi dopo simile spazio or vediamo quelle di Paolo e di Tiziano? E più che più s' afforzerà il nostro argomento, se le medesime si paragonino alle pitture del secolo XIV, i cui colori durano anche in oggi sì vivaci. Giova al nostro

rende assai desiderabile un assoluto ritorno alla semplicità delle antiche preparazioni; per essere cosa poco verisimile che dal volgo degli artefici, i quali anzichè di gloria sono la maggior parte avidi di guadagno, sia per aggiungersi novello studio[1] a quello già sì lungo, che lor si para dinanzi nel tirocinio, che sovente a gran danno loro e dell'arte sono purtroppo indotti ad abbreviare.

assunto qui riferire la scoperta fatta in proposito nel 1836, e le osservazioni del signor Ernesto Forster pittore tedesco, il cui zolo per l'arte sua non la perdona nè a studio, nè a fatica per tornarla in onore. Facendo egli passo per Padova, gli venne fatto di scoprire in una chiesa quasi rovinata la traccia d'alcune antiche pitture; e tosto tutto dedicatosi alla laboriosa impresa d'involarle alla distruzione da cui erano minacciate, si pose con diligenza a scrostare il doppio strato cho su quelle avevano disteso la calce con che erano state ricoperte, e la polvore che vi aveano deposta i secoli. « Non andò guari (traduciamo il testo del Forster) che rimasi stupefatto allo splendore del colorito ed alla bellezza del disegno, che rinascevano sotto la mia spugna. Allorchè il nero fu tolto, trovai uno strato di calce d'un bigio pallido e bianchiccio. A forza d'inumidirlo e lavarlo giunsi a discioglierlo, e mi si offerse allora allo sguardo un'opera mirabile. Animato da quella prima riuscita, volli operare nella stessa guisa sul muro principale della chiesa, e questo secondo tentativo fu premiato dalla scoperta d'una *Crocifissione* che nulla ha da invidiare a quella del Tintoretto. Sul lato meridionale inferiore della chiesa ho trovata la *Storia di Santa Lucia* e quattro freschi di gran dimensione. Non mi è ancor noto che possano contenere il lato superiore e i due muri laterali; ho però già scoperto qua e là di bellissime figure. Tutte queste pitture sono del secolo XIV, e credo poter accertare che nè a Firenze, nè a Siena, nè a Pisa i pennelli di Giotto e dell'Orcagna nulla mai producessero di paragonabile. Ignoro quali siano stati i procedimenti dei maestri che dipinsero questa chiesa di Padova; ma è manifesto che *in oggi molti dei segreti relativi ai loro colori andarono smarriti.* »

[1] Coloro che, trattando la pittura come arte ingenua, aspirano alla gloria che soltanto è premio a chi per tale la considera, avranno notabile giovamento dalle erudite notizie, che nel suo libro intitolato *Indagine sui colori* raccolse Giambatista Venturi, ove troveranno chiarezza d'idee congiunta a novità di ricerche, per cui quell'opera è meritevole di essere ascritta al catalogo d'ogni scelta biblioteca dell'arte. Lo stesso può dirsi dell'opera del dotto signor Berthollet, *Élémens de l'art de la teinture,* la quale, quantunque non sia stata destinata per gli artefici, contiene ciononostante parecchie cognizioni alquanto utili alla pratica della colorazione.

Le scuole fiamminga ed olandese appaiono, in mezzo alle altre, dotate del medesimo privilegio che la veneta. La brillante tavolozza del Rubens e di Gerard Dow avendo trasfusa la nativa semplicezza di lor mestiche in quelle de' numerosi loro discepoli, ed essendo poi trapassata di rimbalzo da essi nelle varie scuole di cui furono capi dappoi, fermò comunemente nella contrada le buone tradizioni sulla più appariscente fra le qualificazioni dell' arte, ed appose un' impronta caratteristica alle opere da essa prodotte. Il segreto processo de' primordiali preparamenti, su cui operando con ripetute velature riuscivano que' laboriosi maestri a produrre mille magiche intuonazioni della tinta, divenute enigmatiche ai posteri loro, debb' essere parte essenzialissima di quell' indagine minuta ed incessante che ogni studioso deve recare alla contemplazione di quegli avvistati coloritori. I tuoni argentini che sopra alcune lor tele si osservano, e sono frequentissimi in quelle del Mieris, di Teniers e di Le Duc, ove alla somma finezza trovasi congiunto un colore armonioso, il cui effetto è apparente, benchè celata ne sia la causa, sono proprietà de' migliori classici di quella scuola, e degni di sollecita osservazione affine di pervenire a far fare all' arte un progresso che a nostra confusione solo dal passato può derivarle.

Questa tavola, che è da annoverarsi fra i più rari gioielli della Galleria torinese, è nel numero di quelle su cui, contro il solito costume dei Fiamminghi, l'occhio, lo spirito e il cuore si riposano con pari compiacenza. Difficilmente potrebbe la pittura dimostrare maggiore attrattiva nel soggetto. Una giovine donna seduta presso una finestra sta osservando con atto di materna compiacenza le carezze de' suoi due figliuoli, il maggiore de' quali già sembra accostarsi al secondo lustro, e l' al-

tro, bambino ancor lattante, che staccatosi dal seno ella si tiene in grembo. Il piglio infantile con cui il maggiore dei due bimbi sembra libare anzichè premere quelle guance paffute che costituiscono per intero il volto dell' altro; l' ingenua precauzione definita nella sua movenza che lo chiarisce temente di non turbarne il sonno; il sorriso e lo sguardo festevole della madre che, simile a colomba schiudente con atto amoroso le ali sul proprio nido, tutta gongola di gioia e di tenerezza, sono tali grazie che, se per avventura trascorressero inosservate dal sesso più forte, non isfuggiranno certo al più gentile, che, fatto per dilicata natura più sensivo a tal maniera di bellezze, troverà ivi richiamate all' occhio quelle rimembranze d' affetto, di conforto, di protezione all' infanzia dell' uomo, per cui alla donna, come alle angeliche nature che ci custodiscono, egli appartiene. La donna, la quale non fu, come l' uomo, creata col limo della terra, ma sì estratta dal cuore stesso di lui, ne è come la più eletta sostanza: perciò i deboli e gl' infelici son di sua ragione: è di sua ragione scordar sè per dedicarsi ad altrui: se la donna soffre, è tutta coraggio; se vede soffrir l' uomo, diviene tutta pietà: la protezione che ella chiede a lui adulto, è con usura compensata da quella sì tenera con cui ella lo sostenne infante. Gli affetti della famiglia sono, anzichè bisogno, consolazione pell' uomo, uso sin dai primi anni a slanciarsi fra le tempeste del mondo, ov' è distratto dai prestigi della gioventù, della gloria, dell' amor proprio, dell' ambizione. Ma la sostanza vitale della donna sta nella famiglia; nella famiglia sono riposte tutte le sue sollecitudini, le sue speranze, le consolazioni, il presente e l' avvenire: limitata ai domestici affetti, nulla oltre quelli ella cura nell' universo.

Quella pienezza di contento che dal cuore trabocca

ad inondare il volto, fu mirabilmente espressa dall'artefice sulle fattezze di questa buona madre. Egli si è così mostrato abile a superare una fra le maggiori difficoltà della pittura; chè certe delicatezze d'espressione in cotali esseri sì gentili e sì avvenenti se sono sempre difficili, alcuna volta divengono impossibili. Infatti qual penna o qual pennello potrebbe esprimere il primo sguardo d'una madre al suo nato? E l'angoscia dell'ultimo sguardo di lei, quando piombata sul feretro del figliuolo sa che non lo vedrà mai più, chi potrà rappresentarla? La natura si è talor posta oltre il limite dell'arte; e v'hanno affetti che sol possono esprimersi col pallio di Timante. L'eccellenza di questa figura è non solo nella letizia del volto, ma nell'ingenuità della movenza dedotta evidentemente dal vero. Si direbbe che, vedendo il bimbo oramai satollo, stia la madre mollemente dondolandolo sulle ginocchia intenta a cantargli la *ninna nanna* per addormentarlo. È cosa singolare, come i suggerimenti dell'istinto naturale abbiano generalmente stabilita certa tal quale identità fra le invenzioni materne a pro dei bambini, e che presso ogni popolo una parola di due sillabe sia per comune consenso costituita qual forma assoluta del canto di una madre che vuole provocarne il sonno. Mariangelo Accursio, dotto critico del secolo XVI, il quale avea notizia di molte lingue, e da cui furono impresi lunghi viaggi in Europa, osserva che non solo in Ungheria e in Alemagna, ma eziandio presso altri popoli settentrionali situati oltre la Sarmazia sì europea che asiatica, era costume delle madri e delle nutrici conciliare il sonno agli infanti cantando loro *li-lu li-lu*, ovvero *la-lu la-lu*, o *la-la la-la*, come in Italia costumano le nostre di dire *ninna nanna*, sospendendo la voce con certo strascico delle vocali che mirabilmente giova all'intento.

E molto si maraviglia quell' autore d' avere veduti talvolta anche ragazzacci di volgo sudici e cenciosi, i quali appena aprivan bocca a cinguettare, tosto principiavano a pronunziare *mamma* e *tata* in latino, lingua poco intesa dalle stesse lor madri, per la qual cosa sia da indursi essere tali parole, anzichè arbitrarie, naturali.[1] Anche l' uso d' indurre i fanciulli all' obbedienza con varie paure quantunque biasimevole per le sue conseguenze, è antico e generale. Giovenale ci narra quanto i fanciulli de' suoi tempi fossero spaventati dalla vista di *Mandùco,* chiamato anche *Pitone Gorgonio,*[2] mostro che diceasi mangiarli vivi, ed era rappresentato con enormi guance, bocca spalancata, denti lunghi ed acuti, che battendo insieme facea scricchiolare,

. . . . . Tandemque redit ad pulpita notum
Exodium cum personæ pallentis hiatum
In gremio matris formidat rusticus infans.
Juv., sat. III.

E Plauto nel suo *Rudente* introducendo sulla scena i due parassiti Carmide e Labrace affamati e intirizziti di freddo, il primo dichiara al suo compagno di trovarsi

[1] « Nuper non in Pannonia solum atque adeo apud septemtrionales plerosque populos, verum etiam ultra Sauromatas, non sine admiratione audivimus, ad suadendum nutricio more infantibus somnum, dici *li-lu li-lu*, tum et *la-lu la-lu* et *la-la la-la*. Quod nostrates *ninna ninna* et *nanna nanna*, etiam mora quadam vocem suspendentes passim dicere consueverunt. Movit porro nos maiori quadam admiratione, quod infantes ipsi et horriduli et sordiduli vix dum fari incipientes *mammam* atque *tatam* latine balbutiunt, ipsis quoque matribus non intellecti. Ut videri possint et hæ quoque voces naturales magis quam arbitrariæ. »

[2] Lo Scaligero ne fa la seguente descrizione: « Manducus est quod in ludis circumferebatur inter cæteras ridicularias et formidolosas personas, magnis malis lateque dehiscens, et clare crepitans dentibus. Dentes magnos et voracitatem attribuebant nocturnis illis terriculamentis, quo nomine factum, ut Lamiam puerorum infantium deglutricem fingerent. »

egli in grado di ben rappresentare la parte di *Mandùco*, perchè batte i denti insieme a maraviglia:

> *Ch.* Quid si aliquo ad ludos me pro Manduco locem?
> *Lab.* Quapropter?
> *Ch.* Qui pol clare crepito dentibus.

Anche alle *Lamie* o streghe fu dai Romani attribuita la facoltà di divorare i ragazzi:[1] così ad Alfito ed Acco. Quest' ultima era rappresentata sotto le sembianze d'una vecchia orribile, e potrebbe dirsi forse la prima origine delle *Befane* che nella vigilia dell' Epifania si mostrano a spaventare i fanciulli in varie città d' Italia. Al *Mandùco* delle antiche[2] venne dalle moderne madri italiane

[1] Nelle storie di Diodoro è fatta menzione di una regina di Libia, la quale avendo perduti tutti i suoi figliuoli diede in tanta insania che, divenuta furiosa, faceva prendere dai propri satelliti tutti i fanciulli che le si paravano dinnanzi, li faceva ammazzare in sua presenza, e poi li divorava: per la qual cosa era stata detta *lamia* ossia *divoratrice*, dal fenicio *lahama* che significa *divorare*. Da tale avvenimento era derivata, secondo quello scrittore, la tradizione che fu poscia trasmessa di generazione in generazione a guisa di spauracchio pe' fanciulli, ai quali il solo suo nome incuteva incredibile spavento. Tal fatto si trova narrato diversamente da Suida, al dire del quale fu *Lamia* una donna di rara bellezza, amata da Giove. Giunone, ingelositane, la mutò in orribile vecchia, e le uccise tutti i figliuoli, ond' ella per pazzo furore divorava quindinnanzi tutti i fanciulli che potea sorprendere. Dione Grisostomo disse le *lamie* animali feroci ne' deserti di Libia, con volto e seno d' avvenenti donzelle, e le rimanenti membra a guisa di dragoni, da cui attratti con finte carezze i passeggieri ne erano poi divorati. E Filostrato assicura averne egli medesimo cacciata una da Corinto, la quale avea voluto sorprendere un giovane detto Menippo.

[2] In opposizione a Manduco il quale divorava i fanciulli, trovansi menzionate dagli antichi scrittori due divinità benefiche da cui erano difesi e accarezzati: *Rumia* così detta da *ruma*, che presso i primi Latini significava *mammella*, era una divinità che presedeva al loro allattamento: «Non negarim, inquam (dice Varrone), ideo apud divæ Rumiæ sacellum a pastoribus satam ficum: ibi enim solet sacrificari lacte pro vino et pro lactantibus.» La dea *Cunina*, da *cuna*, era la protettrice degl' infanti dal momento del nascer loro finchè stavano in culla, e parimenti di semplice latte erano le libazioni che a lei si offerivano.

sostituito il *Bau*, essere misterioso il quale lascia ampia facoltà all'immaginazione sì delle balie che dei fanciulli per attribuirgli le più terribili forme che mai non sono state da alcuno scrittore o pittore definite, solo trovandosi egli in questo modo accennato nel *Malmantile*,

> Ove la notte al noce eran concorse
> Tutte le Streghe anch' esse sul caprone,
> I Diavoli, col Bau, le Biliorse
> A ballare e cantare, e far tempone.

L' arte di dare molto rilievo ai corpi, senza forzare in verun modo le ombre, fu posseduta in un grado eminente dal Mieris, il quale vi congiunse quell' unità d'effetto armonioso, per cui le scuole olandese e fiamminga non sono ad altre seconde. L'accuratezza, talora soverchia, del fare di questo artefice, e la brevità di sua carriera ne resero assai ricercate, epperò rare, le opere, le quali salirono a prezzi incredibili anche durante la sua vita medesima.

II.

IL SUONATORE DI GHIRONDA.

Conviene, dice un dotto scrittore, che le opere di Dio siano molto ammirabili, poichè basta il copiare al naturale la menoma di esse per farsi una grandissima riputazione. [1] I pittori naturalisti in questo prevalgono

[1] « Il faut que les œuvres de Dieu soient bien admirables, puisqu'il suffit de copier au naturel le moindre de ses ouvrages, une feuille d'arbre,

ai manieristi, che nelle opere loro, quantunque unito talvolta al triviale, sempre però almeno si trova il vero. In quelle altre tutto è fastidiosa convenzione o ampollosità, che le rende fredde e soventi volte dannose, per via dell'imitazione di cui sono origine presso i volgari artefici, l'ingegno dei quali, inabile a discernere ove termina il vero, ove principia il falso, si lascia sollucherare da certa loro speciosità, e concorre ad avverare il celebre motto d'un poeta filosofo:

Un peu de vérité fait l'erreur du vulgaire.

Tali opere sono all'arte quello che alle lettere i romanzi del secolo decimottavo coi loro eroi sdolcinati, attosi, melliflui, travestiti in idee ed in abiti moderni, che si struggevano in sentimenti stiracchiati, o in istucchevoli spremiture d'affetti, cui mai nè conobbero, nè poterono conoscere, ed ai cui autori gridava il gran satirico del Parnaso francese:

Gardez-vous de donner, ainsi que dans Clélie,
L'air ni l'esprit français à l'antique Italie,
Et, sous des noms romains faisant notre portrait,
Peindre Caton galant, et Brutus dameret.

Raramente avvenne fosse la *maniera* con giustizia rimproverata ai Fiamminghi, benchè sia vero il dire, aver essi trovato ampio compenso nell'insulso e nel triviale; pure tanta è la forza del vero, che lo studio con cui l'imitarono rende le produzioni loro preziose all'arte in quella stessa deformità d'una specie degenerata, di cui si fecero sì solleciti imitatori. Ma se la dote pittorica, di cui erano forniti, fosse da essi stata diretta all'elezione della forma e del soggetto; se in questo avessero cercato rinchiudere talvolta un richiamo al cuore, al-

un insecte, pour se faire la plus grande réputation. » (Bridault, *Mœurs et coutumes des Romains*, tomo II, pag. 200.)

lora si sarebbero resi benemeriti non solo dell' arte, ma della società.

Fra un soggetto interessante ed uno insipido la difficoltà dell' esecuzione è pressochè la medesima, ma è grande la differenza morale. Quest' ultimo è semplicemente dilettevole; l' altro al diletto congiunge l' utilità. Quando avviene di osservare certe pitture, in cui il cervello dell'uomo si è lambiccato lungo tempo a miniare il manico d' una granata, come si legge nella vita di Gerard Dow,[1] o a studiare minutamente tutte le bellezze d' un paiuolo, ovvero a vagheggiare con evidente appassionamento l' espressione d'un boccale, si prova un interno rammarico, siasi la precipua qualità d'un'essenza ragionevole sì poveramente impiegata in faccia al maestoso spettacolo della creazione, fra le tante perfezioni che il Cielo versò a larga mano sulla sublime opera, di cui fu apice l' umana forma. Sembra che la pittura, essendo destinata ad eternare ciò che è trattato nelle sue opere, abbia una tanta idea a mantenersi dominante nella mente dell' artefice ogniqualvolta egli si risolve alla scelta dei soggetti cui vuol tramandare ad altre generazioni; ma siffatto carattere mal s' addice a tale azione od oggetto, che appena merita uno sguardo passeggero, e fa ridicolo contrasto colla durata senza limiti a cui è destinato. Così, allorchè vediamo dipinto un villano che sta fumando in una bettola, o una serva in atto di mondare l'insalata, od un pitocco occupato ad azione anche più ributtante, si formerà nel nostro spirito un giudizio poco vantaggioso del discernimento del Teniers, di Gerard Dow e del Murillo, i quali vol-

[1] « Sandrart et Bamboche vinrent un jour le voir; ils furent surtout étonnés du soin et de la finesse qu'il mettoit aux plus petits détails, et il leur avoua qu'il avoit été trois jours à peindre un manche à balai. » (Déscamps, tomo II, pag. 221.)

lero con tali pittoriche quisquiglie formare una pagina della storia loro; e, come disse Marmontel, il disprezzo e la nausea ci sopraffanno quantunque volte un oggetto sembra o troppo facile a dipingere, o indegno d' essere imitato; la buona riuscita medesima d' un'abilità, sprecata a quel modo, più non ci muove, e l' effetto è pari a quello che può ripromettersi uno stentato scrittore, il quale s' intisichisce a descrivere servilmente una natura fredda quanto n'è egli medesimo.[1] Ciò non esclude però che anche nella vita domestica non rinvenga il pittore in gran numero scene attrattive e patetiche. Le virtù delle madri di famiglia bastano sole a dare gentile alimento al più attivo pennello. L' esercizio di quelle opere che concorrono al sollievo dell'umanità, dalla cui contemplazione un precetto morale si fa strada quasi inavvedutamente sin nell' interno dell'anima; un tratto di fedeltà, d' amore verso il suo simile, di patria carità, tolto da quelle semplici classi, ove il sacrifizio di sè ad altrui è prodotto dalla bontà anzichè dalla vanagloria; tali e più altri sono i temi degni d'un'arte trattata da quell' essere, che nella scala delle cose create è classificato dalla ragione; temi nei quali trovano per egual modo l' immaginazione slancio, il cuore affetto, lo spirito insegnamento. La pittura condotta a tal grado di perfezione morale non ricusa il concorso di tutti quei minuti accessorii per cui brillano ed hanno vaghezza i quadri di piccola dimensione, come li usarono i Fiamminghi. E qualora non siano principale e talvolta solo studio del pittore nell' opera sua, egli potrà sfoggiar bravura nel

[1] « Si l'objet nous semble trop facile à peindre, ou indigne d'être imité, le mépris et le dégoût s'en mêlent: le succès même du talent prodigué ne touche point. Il en est de la poésie comme de la peinture: quel effet se promet un pénible écrivain qui pâlit à copier fidèlement une nature aussi froide que lui?

trattare con evidenza lo sfavillare dei metalli, il soffice dei velluti e dei tappeti, lo splendore delle sete, la freschezza dei fiori, la trasparenza delle acque e dei cristalli, e tutte quelle luccicanti miscee che scintillano allo sguardo, e producono dilettevole sensazione. Fu sempre questa particolare proprietà delle due scuole fiamminga e olandese, mentre è nobile prerogativa della scuola italiana inspirare all'anima un'ammirazione solenne della natura che innalza e ingrandisce la mente. Al genio de' suoi maestri fu dato sopra tutti gli altri aggiungere uno scopo che è primario nell'imitazione, la bellezza; la quale, osserva Luciano, è quell'esemplare comune in certo modo a tutti gli umani studi che ad esso debbono rivolgersi ponendo ogni loro intento a conseguirla.[1] Tale è il motivo, per cui emerge dalle opere della nostra scuola una soddisfazione intellettuale che appartiene in egual modo all'arte ed al sentimento; mentre di questa seconda dote furono destitute pressochè tutte le opere dei Fiamminghi, la mente dei quali, secondo la frase d'Orazio, fu studiosa delle bellezze della cucina, anzichè di quelle di Venere:

Non tantum Veneris quantum studiosa culinæ.[2]

Le osservazioni sin qui fatte trovano un'opportuna applicazione nel soggetto espresso in questa seconda tavoletta. Il *Suonatore di ghironda* di Francesco Mieris non è certamente opera inspirata dalla bellezza, non dalla sublimità, meno ancora da senso patetico. Un solo pregio le rimane, la verità. Tutto vi è studiatissimo: forma, colore, espressione; ma il tutto come appartenne al rispettivo originale;

[1] « Fere omnibus, ut ita dicam, rebus humanis commune quasi ad quod componantur exemplum pulchritudo est.... et artes prope omnes, si examinare aliquis velit, inveniet ad pulchritudinem eas collineare, et in illa consequenda ponere omnia. » (Luc., *Charit. in fin.*).

[2] *Satir.*, lib. II. V.

cioè, forma di satiro, colore di cuoio, espressione di barbalacchio. Questa trionfa in ogni fattezza di quel viso grinzoso, dipinto veramente con amore. Il pittore ha scialacquato un tempo notabile a miniare con squisitissima finitezza il ceffo di qualche scioperato, il quale veniva senza dubbio alcuna volta a ricreare la comitiva nella bettola, ove l'umore gioviale di Giovanni Steen lo attraeva anche più del dovere. [1]

In oggi, ove il più pacifico abitatore della città, in tutta l'estensione di Europa, è fatto vittima di tali malaugurati strimpellatori, cornatori, strombettieri, organisti, pifferari, stonatori, assordatori e laceratori di timpani, con batocchi, e sonagli, e mazzapicchi, e pive, e cornamuse, e viole, e violini, e violoni, e chitarre, e arpicordi, e colascioni, e dabuddà, e bombababa, e, come disse il Pulci,

> Tante trombette, e sveglie, e cembanelle,
> E tamburacci, e naccheroni, e corni,

che da mane a sera ti zombano, malconciano, tartassano e mordono l'orecchio, menando baccano per le vie, pe' chiassi, e per le piazze, alimentando barbaramente la vita loro colla noia altrui, e tanfanando il capo con molestia ora all'ammalato nel suo letto, ora al letterato nella sua biblioteca, ora all'artefice nella sua officina, per modo che un solo scioperone sguaiato, spavaldo, e inutile ai suoi simili, sia nell'attuale incivilimento della società posto impunemente a fronte di cento galantuomini che laboriosamente s'affaticano a vantaggio di essa, chiedendo solo al comune consorzio un po' di quiete che ad altrui non turbano; in oggi, ripetiamo,

[1] Era tal vizio cagione di sua morte. Tornando egli di notte tempo dall'osteria, cadde in una cloaca lasciata a caso aperta dai muratori; per la quale caduta morì poco tempo dopo, in età di 46 anni.

è più che mai dispettoso il veder buttato l'ingegno d'un artefice ad eternare chi è da per sè anche già troppo eterno, ed accarezzare con delicato pennello tale babbuasso, come avrebbe potuto esserne il volto di avvenentissima donna.

Non sarebbe possibile riconoscere in questa piccola tavola l'autore di quella sì graziosa della *Buona madre*, che le fa riscontro, se non vi si distinguesse il medesimo pennello. Ma, benchè sia pari la scienza, ciò nonostante corre fra esse notabile divario. È la prima un omaggio, la seconda un insulto al sentimento: l'incanto di questa non s'interna oltre la vista; quella ti lascia nel cuore un ricordo d'affetto: quella appartiene al fiorire dell'arte, questa alla sua degenerazione; l'una rimane come esempio da seguirsi, l'altra come errore da evitarsi.

———

SAENREDAM PIETRO GIOVANNI.

INTERNO DI TEMPIO PROTESTANTE.

Ecco un grande ingegno, il quale con un sol monumento, ma tale da dover bastare ad iscrivere il suo nome nel libro dell'immortalità, viene a dar solenne ricorso contro la sentenza del Poeta: *Et memorem famam, quì bene fecit, habet;* poichè, mentre la storia letteraria in virtù di un solo sonetto eternava talora il nome d' alcun versificatore, mentre una sola opera illustrava quello d' alcuno statuario, od un solo tempio faceva promulgare quello dell' architetto che lo aveva edificato, l' ingiustizia della fortuna ha immerso nel profondo mare dell' obblio un artefice di sì gran valentia da potere star a paraggio con Pietro Laar, Teniers, Brauwer, e Van Ostade per le figure, e con Steenwich e Peterneef per le prospettive. Il nome dell' ammirabile maestro, che egli stesso col proprio pennello inscrisse in questo suo capolavoro, sfuggì alle ricerche di molti fra gli annalisti della storia pittorica, che più specialmente intesero a quella dei pittori olandesi e fiamminghi, come il D'Argenville, Descamps, Félibien, De-Piles, Mechel nel *Catalogo viennese,* ed altri meno riputati. Se ne trova però fatta menzione dal diligente Gault de Saint-Germain, il quale ne citò una veduta del palazzo civico d' Harlem, arricchita di numerose figure, ove era rappresentata l' entrata del principe Maurizio in

quella città. Egli dice quanto mai rare nelle quadrerie le opere di un tanto pittore,[1] di cui dichiara ignorarsi così la nascita come la morte. Vide questo bel dipinto il dottissimo nostro Cicognara, e lo disse più singolare che raro: lo vide Orazio Vernet, e maravigliò sopra l'ingiusta oscurità d'un tanto valentuomo: lo videro il Migliara e Granet, i quali, come quelli che primeggiarono fra i moderni cultori dell' inferiore pittura, epperciò furon degni che quale assioma fosse il giudizio loro accettato, affermarono di non aver in nessun' altra raccolta veduto sì stupendo lavoro; ed il secondo di questi, che nei frequenti suoi viaggi in Italia giammai non trasandava di visitare la tavola del prediletto artefice, poichè si fu condotto a rimirarla l'ultima volta che fece passo per la città nostra, e che per ben lunga pezza l'ebbe attentamente considerata, la dichiarò opera tale da umiliare la vanagloria di qualunque fosse indotto a superbir di sè per alcuna non infelice imitazione della natura, aggiungendo modestamente: « Da tanti anni che io studio sul vero, io mi credeva da qualcosa, ma costui mi prova ch'io sono un ignorante. »

Le storie di Plinio fanno menzione di un pittore detto Filocare, il quale fu di tanta potenza nell'arte, che, essendo stata una di sue tavole da Tiberio collo-

[1] Alcuni altri biografi parlano di un Hanz, o Giovanni Saenredam, celebre intagliatore, nato nel 1565 in Serdam, borgo vicino ad Amsterdam, e morto nel 1607, il quale molto operò nell'arte sua, e più particolarmente sugli originali di Goltzio, di cui seppe rendere la dolcezza e la forza di tocco, mostrandosi però poco corretto nel disegno, difetto che potè in parte essere ascritto alle opere da esso incise. Forse cho l'intagliatore ed il pittore furono della medesima famiglia, e forse anche la medesima persona, il nome di Pietro avendo potuto essere trascurato come aggiunto a quello che era proprio dell' individuo. La scuola a cui appartiene la presente opera è evidentemente l'olandese. I periti dell'arte vi troveranno moltissimo della maniera di Adriano Brauwer nelle figure, le quali potrebbero essere state da questo aggiunte all'architettura del Saenredam, come fu da altri artefici praticato.

cata nel tempio d'Augusto, eccitò per molti secoli, al dire di quello scrittore, l'ammirazione del Senato e del Popolo romano, quantunque volgare e indifferente ne fosse il soggetto;[1] rappresentava essa l'immagine di Glaucione e d'un certo Aristippo, che non era già il celebre filosofo cireneo, la cui vita fu descritta da Laerzio, ma bensì un uomo oscuro, il quale, come pur molti se ne rinvengono in ogni tempo, avendo giudicato essere la propria figura bastantemente interessante da farne dono ai secoli futuri, e perciò ricorrendo alla mano di celebri artefici, fu loro debitore d'essere a quelli pervenuto. Tale è stato e sarà senza dubbio il destino della tavola di Saenredam, che a quella di Filocare può con ragione pareggiarsi, non solo per la maestria dell'arte con cui fu condotta, ma altresì per la volgarità degl'individui in essa rappresentati. Sarebbe soltanto ingiustizia la nostra se, come a Glaucione ed Aristippo avveniva, noi gli accagionassimo d'una sconvenevole pretensione a celebrità, cui forse malgrado loro ottennero in questa pittura; e tanto meno dovrebbe poi sospettarsene quell'oratore, che seduto nella bigoncia sta inculcando alcune sacre massime ad un'udienza sì scarsa e sì addormentata, da non credere, abbia egli avuto a presumere bastantemente della propria eloquenza, da così volerne eternare la memoria.

Se il pittore si fosse proposto di vincere tutte le maggiori difficoltà dell'arte, non poteva meglio eleggere il suo soggetto. Bastava la fredda uniformità de' marmi bianchicci, con cui la chiesa è tutta impiallacciata, ad esporlo ad una monotonia di tinta, cui non potè supe-

[1] « Immensa, vel unam si quis tantum hanc tabulam æstimet, potentia artis; quum propter Philocharem ignobilissimos alioqui Glaucionem, filiumque eius Aristippum Senatus Populusque Romanus tot sæculis spectet. » (Plin. XXXV, 4.)

rare senza molta accortezza, e con una varietà di tuoni che, fatta insensibile all'occhio, pur lo conducesse colla debita degradazione di prospettiva aerea sui vari piani, in modo da addentrarvisi alla convenevole profondità. Questa riusciva difficoltosa ad esprimere, sì perchè la calvinistica nudità delle pareti, removendo ogni sacro accessorio del culto, diminuisce il numero delle linee convergenti al punto di veduta che sogliono aiutare l'artifizio pittorico; sì perchè la luce investendo pienamente i lati principali del tempio in modo da illuminare per via di refrazione anche le parti stesse più ombrose, toglie all'artefice ogni ripiego di chiaroscuro, da giovarsene all'uopo. Tanta fu la semplicità dei mezzi con cui egli si condusse nel proprio lavoro, che neppur volle valersi d'alcuno di quegli espedienti suggeriti dall'insufficienza dell'arte, col situare sul primo piano del quadro uno scuro articolato con forza, a uso scena di palco teatrale, da respingere il rimanente: anzi tant'oltre fidò nella propria abilità, da affiggere sulle pareti del secondo piano due quadri attorniati da una cornice nera, e tali, per la macchia loro, da essere bastevoli a distruggere presso qualch'altro artefice ogni qualsivoglia verità d'effetto. Pare abbia il Saenredam inteso ad accrescere con istudio proprio le difficoltà che il naturale già per sè stesso appresentava. Pure con sì straordinaria cura si portò all'ingenua imitazione, con tanta diligenza tenne conto delle menome degradazioni, che illuse coll'apparenza del vero. Questa si rinviene nelle tinte aeree che fanno evidentemente circolare l'aria fra lo spettatore e gli ultimi piani; si rinviene nei tuoni locali, nella caduta e nella refrazione della luce. La verità delle figure è poi oltremodo maravigliosa nella stupida sonnolenza con cui que' villani assistono alla perorazione del loro pastore: alcuni (come spesso anche fra i cattolici)

mostrano di non ne intendere una parola, a malgrado di tutta la lor buona volontà: altri che forse già per esperienza conobbero l'effetto prodotto dall'oratore, si adagiarono con evidente premeditazione, in modo da godersi tranquillamente quel po' di religiosa quiete, a cui di lunga mano sembrano dal medesimo abituati. Egli intanto simile a quel solitario di Palestina che assisteva il cavaliere danese ferito, e stava susurrando

. . . . con suon divoto e piano
Voci allor poco udite e meno intese,[1]

compie con esemplare esattezza la sua apostolica missione, volto alle docili panche, da cui si costituisce la parte più intelligente della parrocchiale assemblea.

La facilità con cui il pennello del Saenredam sembra scherzare toccando quelle sue graziosissime figure, provano che lungo dovè esserne lo studio nell'arte, cui senza dubbio arricchì di parecchie altre produzioni, essendo assolutamente improbabile che di posta fosse giunto a tanta eccellenza. Dee dunque non poco maravigliarci il non trovarne menzione in veruno tra i molti cataloghi sì italiani che esteri, di cui abbiamo avuta notizia. Forse avverrà delle tavole di questo maestro ciò che narrasi d'alcune dell'Hobbema, le quali per l'analogia dello stile furono dapprima attribuite a Ruisdaël, finchè con più cura esaminate, e, con altre delle sue, poste a confronto, vennero finalmente al vero loro autore restituite. Una tal congettura divien più verisimile, se si avverta quanto ancor rimanga da operarsi presso gli eruditi, affin di pervenire alla certa cognizione di molte fra le più pregevoli opere della pittura. Ben ne sono consapevoli tutti coloro, i quali facendone appo-

[1] Tasso, *Gerusalemme liberata*, cant. VIII.

sito studio spesso vanamente si travagliarono per uscire dai fallaci andirivieni di un laberinto, ove il più delle volte, mancando loro l'espediente di Teseo, fu loro mestieri a quel di Dedalo ricorrere, ed involarsi alla troppo malagevole impresa.

KAUFFMANN ANGELICA.

LA DONNA E LA PITTURA.

Nella vita di Girolamo da Carpi, scritta dal Vasari, facendo quell' autore incidentemente l' elogio della celebre Sofonisba Anguisciola di Cremona, e delle tre sue sorelle, Minerva, Europa e Lucia, che tutte ebbero voce di valorose pittrici, notò che « se le donne sì bene sanno fare gli uomini vivi, non è maraviglia che quelle che vogliono sappiano ancor farli sì bene dipinti. » L'osservazione opportunamente fatta dallo scrittore fiorentino, irrefragabile nella prima sua parte, non può dirsi tale in riguardo alla seconda, nè logica dee chiamarsene la conseguenza. L' esperienza de' tempi antichi e moderni, provata dalla storia, dimostra al contrario che nissuna fra le donne che maneggiarono il pennello, si è mai sollevata ai primi ordini della pittura. Sembra di primo tratto che la struttura più delicata della donna abbia a renderla più dell'uomo atta ad un'arte, in cui dalla finezza del senso dovrebbe ridondare maggior perfezione; ma sia che il sistema sensibile abbia un gran numero di molle impercettibili la cui azione non comprendiamo a fondo, sia che le doti intellettuali non sempre corrispondano all' armonia organica, ovvero che la ritenutezza propria dell' educazione femminile imponga alla donna nello studio del vero un limite che ne circoscrive l' incremento,[1]

[1] **Questa è più verisimilmente la cagione positiva dell' inferiorità della donna nella cultura dell' arte; inferiorità che ad elogio, anzichè a colpa,**

certa cosa è, che, eccettuati gli encomi di crocchio o di municipio, ovvero le svenevolezze e le amplificazioni poetiche, mai non riferì la storia una primaria pittrice, che a' primi pittori potesse giustamente pareggiarsi. Chiari per tal maniera di celebrità a noi pervennero di fatto i nomi di molte pittrici, che da Plinio ci furono tramandati: Irene, figlia di Cratino, dipinse un quadro rappresentante una fanciulla, il quale ai suoi tempi serbavasi in Eleusi; Timarete, figlia di Micone, una Diana collocata nel tempio d' Efeso; Aristarete, figlia di Nearco, un Esculapio; Calipso, un vecchio negromante; Alcistene, un saltatore; Olimpia giunse anche a maggior segno, avendo aperta una scuola, ove ebbe a discepolo Autobolo. Elena, figlia di Timone egizio, riportò nella pittura un vanto, che forse è il solo che sia registrato nei suoi annali, perchè ebbe nome di abile pittrice di battaglie, e narra Tolommeo Efestione, che la sua tavola rappresentante la vittoria d' Isso fu da Vespasiano dedicata a Roma nel tempio della Pace. Ma sopra tutte queste primeggiò Lala Cizicena, che fioriva in Roma ai tempi della gioventù di Marco Varrone, la quale, non solo col pennello sulle tavole, ma altresì col cesello operando sull' avorio, salì a grandissima riputazione. Niuna, al dir di quello scrittore, potè sopravanzarla nella velocità della mano, ed il prezzo delle di lei opere superò quello richiesto dai più celebrati artefici di quel tempo, Sopoli e Dionisio, le cui tavole empievano tutte le quadrerie.[1] Nell' istesso grado sono

deve assegnarsele, e con giustizia altrettanto maggiore che nelle arti, le quali per analogia si collegano coll' imitazione pittorica, come la musica e la poesia, ove il femminil pudore non incontra verun ostacolo, si è il gentil sesso condotto a grado eminente.

[1] « Nec ullius velocior in pictura manus fuit: artis vero tantum, ut multum manipretio antecederet celeberrimos eadem ætate imaginum pictores, Sopolin et Dionysium, quorum tabulæ pinacothecas implent. »

da ordinarsi le pittrici menzionate dalla moderna storia: Artemisia Gentileschi, Agnese Dolci, Lucrezia Quistelli della Mirandola, suor Plautilla de' Nelli,[1] nella scuola fiorentina; Lavinia Fontana, Caterina Ginnasi, e Laura Bernasconi, nella romana; Properzia De-Rossi, scultrice, Elisabetta Sirani e le sorelle, Teresa Muratori Eleonora Monti ed Antonia Pinelli, pittrici, nella bolognese; Caterina Litterini, Chiara Varotari, Caterina Taraboti, Luisa Scaligeri, Maria Robusti figlia del Tintoretto, Chiara Salmeggia, la Marchioni, e Rosalba Carriera, nella veneta; e nella piemontese, Francesca ed Orsola Caccia, ed Isabella dal Pozzo, native di Moncalvo, Domenica Taricco di Cherasco, ed Angiola Beinaschi, Anna Metrana, e Claudia della Rovere, torinesi; le quali spesse volte in parte aggiunsero, ed in parte divisero la gloria dei loro genitori, che pur sovente ne furono i maestri; ma tutte queste si limitarono a seguirne soltanto la maniera, conformandosi alla pratica dell'insegnamento loro, nè impressero carattere novello, o novello andamento alla scuola a cui appartennero. L'onore di riformare la scuola italiana, e di ricondurla sulle vie già calcate dai suoi più celebri maestri, e quindi malaugaratamente dai loro successori abbandonate, fu proprio d'Angelica Kauffmann, ed è gloria ch'ella con nessun'altra divide.

Giungeva ella in Italia al tempo in cui la lunga sequela de' Cortoneschi avea depravata ed avvilita la massima dell'istruzione pittorica, allontanandosi dall' imita-

[1] Narra il Vasari, che suor Plautilla imparò il disegno da sè sopra gli originali dei migliori maestri, e che alcune sue pitture furono in modo condotte da destar maraviglia presso gli artefici. Avverte però l' istesso autore, come le migliori sue opere furono quelle che ella ricavava dagli altri, nelle quali mostra che avrebbe fatto cose maravigliose, se, come fanno gli uomini, avesse avuto il comodo di studiare ed attendere al disegno, e ritrarre cose vive e naturali (tomo VI, pag. 198), la quale osservazione è atta a confermare l' opinione da noi esposta poco sopra.

zione della natura, e riducendo l'arte ad un'essenza immaginaria, efimera nel disegno, efimera nel colorito, efimera nel chiaroscuro: la composizione stessa era divenuta un artifizio convenzionale, in cui procedendo con affettata antitesi di contrasti, non si avea riguardo all'espressione delle passioni, ma alla varietà delle linee, non all'energia delle movenze, non all'opportunità dei personaggi, ma al loro simmetrico equilibrio, e ad otturare con figure inutili, a uso zeppe, que' vacui che tra lor rimanevano. La fatale autorità di magnifici difetti in maestri dotati di grande ingegno, quali furono nella pittura e nella scultura Pietro da Cortona, il Bernini e il Maratta; il dannevole lenocinio di lor maniera facile e macchinosa; il posporre che essi faceano la scienza della notomia, e l'eleganza delle forme a certo meccanismo del pennello, come pure la sceltezza de' contorni al loro fantastico annebbiamento, aveano condotta all'estrema decadenza la scuola romana, allora sola superstite di tante di cui era stata feconda l'Italia; mentre la veneta consisteva in pochi e stravaganti manieristi, la lombarda e la fiorentina non aveano artefici degni di menzione, e nella bolognese solo si trascinavano gli ultimi semivivi avanzi della grandezza carraccesca. Allorchè Angelica apriva studio in Roma avea da pochi anni cessato di vivere Raffaello Mengs, dai cui classici esemplari già era la pittura stata richiamata sulla retta via. Molti e valenti erano i di lui discepoli, e i cultori dell'arte, riconoscendo i passati erramenti della scuola, a grado a grado si raccozzavano insieme nella doppia massima di quel maestro, fondata sullo studio del naturale e del sublime antico. Sostenuta da un tanto antesignano, avvalorata dalle recenti dottrine del Winkelman, il cui libro, colle tavole del Mengs, avea potentemente concorso alla generale riforma, la giovine pittrice si valse in modo opportuno dell'influenza che

danno al bel sesso le qualità dell'ingegno congiunte alla muliebre avvenenza, e coll'opera anzichè colla parola predicando, ridusse di nuovo nella consuetudine delle officine i metodi che aveano partorito alla gloria italiana i gran genii di Raffaello, di Leonardo e di Michelangiolo; dimostrò che non « nelle regole pedantesche d'una modellata simmetria doveansi cercare i fonti del bello pittorico, ma bensì nella verità dell'espressione, nella giustezza dell'invenzione e nell'imitazione della natura, la quale talvolta nell'energia delle passioni trionfa più maestosa in un grandioso disordine, » e, con mano salda e virile fermando sul precipite declivio la nobile arte che già travolgeva alla sua rovina, la rinfrancò di novello vigore, e fu cagione che, se gli ultimi anni del secolo decimottavo non videro la pittura interamente risorta, la lasciarono almeno avviata verso l'antica meta, e capace di tramandar nuovi monumenti alla posterità.

Il soggiorno d'Angelica Kauffmann in Inghilterra al tempo che più ferveva l'ammirazione ivi destata dalle pitture del Reynolds, ed il viaggio da lei fatto poi nelle Fiandre, ove lungamente ed appassionatamente avea contemplati i capolavori del Rubens e del Vandyck, furono cagione che, imbevutasi della maniera di quei maestri, la ritrasse poscia nelle sue opere, come evidentemente appare in quelle che abbiamo in Galleria, nelle quali, congiunta al merito di un colorito naturale, e d'una fusione ben degradata, si riconosce la cura della pittrice nello spiare qualche graziosa attitudine, in cui le venisse fatto di sorprendere la persona che attualmente ritraeva; si osserva, essere ella andata in traccia d'un bello effetto di chiaroscuro, ed aver curato di nobilitare le sue opere, aggiungendovi tutte le grazie che colla verità erano compatibili. Si deve convenire, essere stata qualificazione particolare di questa pittrice una mirabile scioltezza nel

suo modo di pennelleggiare, che la fece meritevole dell' elogio dato perciò da Plinio a Lala Cizicena, e dal Malvasia ad Elisabetta Sirani: Angelica ne andò debitrice ai dotti consigli, di cui le fu prodigo il Reynolds durante la lunga stanza che ella ebbe in Londra. L' uso che le fu famigliare di comporre i suoi ritratti con acconciature ideali, ora accostandosi a quelle tramandate dalla greca o dalla romana antichità, ora adombrandoli sotto il velo della mitologia, dovette prevalere più facilmente in un tempo, ove le fogge adottate dalla moda erano per una lunga serie di sconce invenzioni giunte ad un grado di caricatura e d' assurdità, da dover rimanere nella storia come monumento di tutta la possibile corruttela d' ogn' idea di gusto e d' eleganza nell' umano consorzio. L' abito di migliorare con siffatto studio la condizione pittoresca dell' effigie che dipingeva, non solo concorse a render l' opera più accetta ai commettenti, come quella, la cui leggiadrìa più era indipendente dalle periodiche mutazioni del moderno vestiario, ma le fu scala a farsi adito alla maggiore pittura, la quale da non molti degli uomini, che allora trattavano il pennello, fu portata a pari maestria, e nessuno poi certamente mostrò insieme congiunta nelle sue tele la doppia dote, che fu caratteristica di quelle d' Angelica, la semplicità del vero e il sublime dell' antico.

WOUWERMANS FILIPPO.

DELLA PITTURA DI BATTAGLIE

PRESSO GLI ANTICHI E I MODERNI.

I.

L' ATTACCO D' UN PONTE.

Le persone che per ispecialità di studi archeologici non versano fra gli scrittori dell' antichità, potrebbero indursi a giudicare indole propria dell' arte nostra la predilezione che i moderni mostrarono verso la pittura di battaglie. Infatti, dai primi gran luminari Leonardo, Michelangelo e Raffaello, discendendo fino al Borgognone e a Salvator Rosa, troviamo che molti fra i più celebri tentarono in essa l' ingegno, indottivi o da apposito invito di principi bellicosi che vollero segnalate le proprie geste, o dal vasto campo che essa naturalmente offre all'immaginazione. Ma se nei libri di Plinio, di Pausania e di Plutarco si ricercano le relazioni che corrono fra i caratteri dell' antica e della moderna pittura, non si tarderà a riconoscere che vanagloria di conquistatori da un lato, piaggeria d'artisti dall' altro, talvolta ancora divozione di cittadino a celebrare i fasti della patria, alimentarono, presso i Greci e i Romani, quella maniera d' imitazione colla stessa frequenza con cui fra noi, eredi così degl' insegnamenti come delle passioni loro, lo vediam rinnovato.

Una rapida occhiata alle antiche cronache ci darà

un' idea della fondatezza di tale asserzione. Infatti, aprendo i libri di Plinio, vi osserviamo da qual remota età s' abbia a ripetere la predilezione degli artefici ai temi guerreschi, come pure l' appassionamento che tali soggetti inspirarono ai popoli, mentre esso ci riferisce che sin dalla vigesima olimpiade avendo il pittore Bularco rappresentata la Battaglia dei Magneti, nazione dell'Asia, tanto ne fu il plauso in tutta Grecia, che Candaule, re di Lidia, avido di fare acquisto di quella tavola, la comprò a peso d' oro, benchè, nota lo scrittore, ella fosse opera alquanto macchinosa: « *picturam haud mediocris spatii, pari rependit auro.* »[1] Verso l' ottantesimaterza olimpiade Paneno, fratello di Fidia, dipinse nel Pecile d'Atene, il fatto di Maratona, e siccome l' arte già era a maggior eccellenza pervenuta, egli vi rappresentò le figure iconiche, ovvero i ritratti dei principali duci. L' istessa battaglia somministrò a Micone, in quel portico, qualche altra scena, ed è episodio degno d' osservazione che, avendo egli (forse perchè così eran nel vero) dipinti quivi i Persiani maggiori de' Greci, fu dai magistrati condannato a una multa, come se dalla popolare opinione non avesse anzi dovuto ottenerne lode, giacchè l' aver i Greci superati nemici non solo più numerosi, ma per alta statura più formidabili, doveva esser loro argomento di maggior gloria. Una pugna equestre, ove le Amazoni combattevan gloriosamente contro molti uomini, era pure stata ivi dipinta dal medesimo artefice. Più tardi, verso la nonagesima olimpiade, Polignoto, dipingendo agli Ateniesi quel portico, vi rappresentò, fra parecchie altre, alcune scene del sacco di Troia, da esso con maggior estensione ripetute sulle mure del Leschè di Delfo, ove in lungo ordine ritrasse le imprese principali di quell' assedio, quali si trovan

[1] Plin., *Hist. nat.*, lib. VII, cap. 39, edit. Taurin.

descritte da Omero e da diversi poeti.[1] Sulle mura del Pecile egli aveva altresì rappresentata la battaglia di Maratona. Nel tempio di Minerva Area, presso Platea, ammiravasi un altro dipinto di Polignoto, nel quale egli avea figurato il combattimento d' Ulisse contro i Proci in Itaca, e il momento scelto dal pittore all' azione era quello ove l' eroe già avea compiuta la strage dei suoi nemici.[2] Le numerose battaglie dipinte da quell' artefice, mostrano aver egli avuta per quel genere di soggetti una propensione che, al dir d'Eliano, veniva giustificata dall' abilità con cui le trattava.[3] Le guerre trojane, tema prediletto degli artisti più immaginosi, suggerirono parimente, in un' età posteriore, parecchie belle composizioni a Teodoro, ateniese, con lode menzionato da Menodoto. Che l' amore de' maestri e del pubblico verso la pittura di battaglie s'andasse, col progredir dell' arte, sempre più propagando nella Grecia, lo dimostra chiaramente un passo del sopraccitato autore, il quale racconta che avendo Aristotele suggerito a Protogene di dipingere le imprese di Alessandro, per eternarne la memoria, quel pittore vi si determinò, non già per compiacere al filosofo cortigiano, nè per cattarsi il favore del principe, ma indottovi bensì dalla propria inclinazione e dall' allettamento dell' arte.[4] Fra i più rinomati che si dedicassero alla celebrazione delle glorie militari, si dee parimente annoverare Aristide, il quale avendo dipinto l' attacco d' un villaggio, vi collocò quel

[1] Pausan., lib. X. — Plut., *De Def. Oracul.* — Philost., *De Vita Apollon.*

[2] Pausan. in Bœoth., lib. IX.

[3] Ælian., *Var. Histor.*, lin. IV, cap. 3: « Polignotus quidem pingebat magna, et in perfectis certamina subibat. »

[4] « Ei suadebat (Aristoteles) ut Alexandri magni opera pingeret propter æternitatem rerum: impetus animi, et quædam artis libido in hæc potius eum tulere. »

gruppo così patetico, e così lodato dagli antichi, ove una madre, allattante il figliuolo, essendo ferita nel petto, si riconosce, benchè semiviva ancora, sentir timore che il bambolo non ne succi col latte il sangue; pittura di cui molto si compiacque Alessandro, che in Pella, sua patria, la trasferì. E convien dire che le battaglie di Aristide, come d'altre sue opere sappiamo, solessero avere eguale alla fama la mercede, mentre leggesi che Mnasone, tiranno d'Elea, avendogli dato per soggetto una pugna contro i Persiani, ed essendo dall'artefice state dipinte cento figure nella sua composizione, ne pattuì per ciascheduna mille dramme.[1] Le battaglie d'Alessandro dovettero, ed a ragione, fornir frequenti ordinazioni e temi pittoreschi agli artisti coetanei del grande conquistatore, nè è da maravigliarsi che anche lungo tempo dopo la sua morte si protraesse il fervore dei di lui ammiratori nel farne dalle arti ripetere le imprese. L'emulazione dei maestri, eccitata dall'entusiasmo di tutto il popolo greco, gli facea gareggiare a vicenda per superarsi gli uni gli altri, e Plinio dice espressamente che allorquando Cassandro, re di Macedonia, ordinò a Filosseno Eretrio, discepolo di Nicomaco, la battaglia d'Alessandro con Dario, l'opera riuscì tale, che a nessun'altra fu giudicata inferiore, *nullis postferenda*. Non dobbiamo preterire di accennare in questo luogo un altro quadro di battaglia, dipinto da Eufranore,[2] in cui egli aveva rappresentato un combattimento di cavalleria avvenuto nella giornata di Mantinea, fra gli Ateniesi da un lato e i Tebani dall'altro, ove Epaminonda venne ucciso da Grillo figliuolo di

[1] Mille dramme, ovvero dieci mine, equivalgono a circa 778 franchi di nostra moneta, il che, per la totalità del dipinto, monta a 77,812.

[2] Viveva nella centesimaquarta olimpiade.

Senofonte. Fu quella bella tavola collocata nel Ceramico d'Atene.[1] A questo si debbono aggiungere tre altri artefici; Panfilo, uno de' più illustri fra i Greci, il quale dipinse l' oppugnazione avvenuta al castello di Flio in Acaja, e la strage dei Pellei descritta da Senofonte nel suo settimo libro; Timante, autore del quadro ov' era espressa la ricuperazione di Pella, fatta da Arato contro gli Etoli;[2] e Ctesidemo, il quale si rese chiaro, *innotuit,* per aver dipinta l' espugnazione di Occalia. Nell' articolare il nome d' un altro celebre pittor di battaglie, Androcide di Cizico, narra Plutarco che la tavola da lui fatta ai Tebani, contenente una lor vittoria, venne dal demagogo Meneclide fatta esporre in un luogo pubblico, ed avendo questi animo d' oscurare la gloria d'Epaminonda e di Pelopida, vi fece soprapporre un' inscrizione che faceva conoscere esser quella battaglia stata vinta da Caroneo, cittadino oscuro, ingiuria per cui fu Meneclide dannato a pecunia dal magistrato.[3] Da alcune parole di Demetrio Falereo, si deve argomentare che anche Nicia sia da annoverarsi fra i pittori di battaglie, poichè, in un trattato scritto da quell' artefice sulla pratica della pittura, dimostrava che una delle prime sue parti consiste nella scelta di temi grandiosi; fra cui pone in prima riga quelli di battaglie, massime equestri, ove l'urto de' cavalli e de' cavalieri, i contrasti d' espressione nelle figure dei vincitori e dei vinti, e i vari successi delle pugne offrono mille occasioni di mettere in mostra sapor di colorito, scienza di forma e fertilità d' immaginazione.[4] Nel parlar de' vari generi di battaglie non furon da

[1] Pausan., *Att.*, lib. I, e Arcad., lib. VIII.

[2] « Factum hoc imprimis fuit illustre. Thimantes vero pictor universam pugnam evidentissima dispositione repræsentavit. » (Plut. in Arato.)

[3] Plut. in Pelopida.

[4] Dem. Phal., *De Elocut.*, par. LXXVI.

Nicia dimenticate le navali, ove dagl' incidenti che in esse avvengono, e dai pericoli che l' uom corre sul più infido degli elementi, rinviene l'arte nuovi contrasti, nuovo campo la fantasia. Fra quanti trattarono i soggetti navali, fu presso gli antichi in particolare estimazione Nealca che trattò con egual maestria temi oltremodo opposti, la bellezza femminile e le battaglie. Erodoto cita con elogio un' altra tavola di soggetto guerresco, ove ad un gran numero di fanti e di cavalli dovettero congiungersi anche molte navi, così che riuniva in sè stessa i tre principali generi della pittura di battaglie. Essa rappresentava il passo dell'Eusino fatto dal re Dario, con un esercito di settecentomila uomini, senza comprendervi la cavalleria, tavola che da Mandrocle, architetto di quel celebre ponte, fu dedicata nel tempio di Giunone in Samo, sua patria.[1] Un'inscrizione soprapposta al quadro lo diceva da lui eseguito, la qual cosa ha dato alla pittura un nome famoso, che dall' architettura soltanto parea rivendicato. Prima di terminar le ricerche da noi fatte sulla pittura di battaglie presso i Greci, dobbiamo in questo luogo notare fra gli antichi un fenomeno, che tra' moderni non trovasi riprodotto, quello d' una pittrice la quale superando le difficoltà del genere, e le ripugnanze del sesso, dedicò alle immagini delle pugne il suo pennello, e fu Elena, figliuola di Timone Egiziano, la quale, al dir di Fozio, rappresentò il combattimento d' Isso, avvenuto ai suoi tempi, pittura pregevole, che da Vespasiano imperatore fu collocata nel tempio della Pace.[2]

Se tanta fu l' accoglienza che i temi di battaglie incontrarono presso i Greci, molto maggiore ella dovette essere presso i Romani, i quali più per fasto e per va-

[1] **Herodot., lib. IV, tomo II, pag. 66, trad. par Duryer.**

[2] **Phot., lib. IV, *Nov. Hist. ex Ptol, Hephæst.***

nagloria, che per sentimento, promoveano l'incremento dell'arte. E per vero dire potè questa dirsi l'ancella, anzichè l'amata di quei superbi vincitori del mondo, che soltanto parvero impiegarla a ornare i loro trionfi. La pittura di battaglie forma infatti nell'arte romana una categoria così importante, che vi acquista grado di principale. L'indole di quel popolo a valersi della pittura o della statuaria per celebrar le proprie geste, si può ripetere dall'anno di Roma 266, quando essendo morto Coriolano si videro figurare alla sua pompa funebre le piante delle città da lui debellate.[1] Dato quel primo impulso ad un'idea in cui aveva egual pascolo il privato come il pubblico orgoglio, non tardò essa, secondo il solito andamento delle cose, a andar sempre crescendo, ed a perfezionarsi con nuove e vieppiù ricercate invenzioni. Infatti vediamo che nel breve giro di novantacinque anni la pompa di quegli apparati, e il concorso della pittura nel renderli adorni di sue opere, sempre estendendosi con nuovo incremento, l'immagine di Vejo precedeva, al dir di Tito Livio, il cocchio di Camillo nel suo trionfo,[2] come in quel di Marcello videsi figurar quella dell'espugnata Siracusa. L'anno 490, Marco Valerio Messala, vincitor di Jerone e dei Cartaginesi in Sicilia, dedicò nella Curia Ostilia il quadro ov'era rappresentata la propria vittoria, ed è caratteristica della natura di quel popolo l'osservazione che sfugge a Plinio in tal proposito, con dire che essendo la pittura per tal pratica divenuta più popolare, crebbe nella pubblica opinione la sua dignità, onde quell'estimazione che nella colta e gentil Grecia essa otteneva col farsi interprete

[1] Plut. in vers. Dacier., tomo III, pag. 422.

[2] Tit. Liv. *Hist.*, lib. V, cap. 30, et lib. XXVI, cap. 21, edit. Taur. Il trionfo di Camillo avvenne, al dir di questo autore, nell'anno di Roma 361.

della bellezza o della maestà dei numi, la fiera Roma solo concesse all'incanto che ai suoi occhi eternava la faccia terribile della guerra. Di tal dignità ed importanza ci è novella prova lo sfoggio di tavole dipinte, spiegato in Roma nell'occasione del trionfo di Lucio Scipione, detto l'Asiatico, e dalle stesse espressioni di Tito Livio si raccoglie che esse ne furono uno dei principali ornamenti, mentre se ne annoverarono fino a centotrentaquattro, che rappresentavano i vari paesi soggiogati: « *oppidorum simulacra centumtrigintaquatuor.* » Esse furon da Scipione dedicate nel Campidoglio. La qual cosa di mal animo tollerando L. Ostilio Mancino, che primo avea penetrato dentro le mura di Cartagine, fece dipingere ed esporre nel foro la veduta di quella città, *situm eius*, e le principali scene di sua oppugnazione, *oppugnationesque depictas*, e siccome egli aspirava allora al consolato, è cosa notabile essergli parso mezzo a ciò efficace l'assister di persona a tale esposizione, e spiegarne egli stesso al popolo i vari fatti, il che dimostra quale influenza egli già attribuiva alla pittura sullo spirito de' suoi concittadini. Il mezzo impiegato da Scipione per celebrare i propri trionfi parve altresì opportuno a Sempronio Gracco, quando avendo conquistata l'Isola di Sardegna volle che un segno visibile di quella guerra rimanesse agli occhi dell'esercito e del popolo, così che, ordinato un gran quadro ove erano figurate quelle pugne, *simulacra pugnarum picta*, lo consacrò a Giove Capitolino, *cujus rei ergo hanc tabulam donum Jovi dedit.*[1] Le personificazioni delle città, delle province e dei popoli, che dipinte si esponeano in tali pompe, for-

[1] Tit. Liv. *Hist.*, lib. XLI, cap. 28. Questo scrittore fa altresì menzione di una carta geografica della Sardegna, contenente la sua configurazione, *formam insulæ*, che accompagnava la tavola di Sempronio Gracco, per facilitarne al pubblico l' intelligenza.

mavan sovente una lunga serie di figure allegoriche, ove l'ingegno dei pittori aveva occasione di far mostra di sua sottigliezza nel valersi dei mezzi emblematici propri di tale imitazione. Un esempio più particolarizzato di simili opere ci viene citato da Plinio nel quinto libro delle sue storie, ove descrive il trionfo di Cornelio Balbo sui Garamanti: e si noti che dicendo egli esservi le città e le nazioni rappresentate da simulacri, parola che nel genio della lingua latina comprende il significato di pitture, aggiunge che vi erano pure soprascritti i rispettivi nomi, affin di facilitare ai riguardanti l'intelligenza delle figure, o degli emblemi che le distinguevano.[1] Erano tali simulacri ora tavole dipinte (come dottamente lo ha dimostrato Raoul Rochette nella sua opera sulle Pitture Antiche, ove egli sotto un altro punto di veduta tratta in parte questo soggetto), ora figure di rilievo scolpite in ebano, in cedro, in avorio,[2] in oro e in argento, e disegni topografici rappresentanti le contrade, i mari, i monti e le castella, talora anche gli assalti e le espugnazioni della città, coi ritratti de' capitani che vi aveano avuto il comando. La fantasia dei pittori, eccitata dalle narrazioni di fatti ora gloriosi, ora atroci, introduceva nei quadri di battaglia, destinati a tali occasioni, scene

[1] « Ipsum in triumpho præter Cydamum et Garamam omnium aliarum gentium urbiumque nomina et simulacra duxisse. Quæ iere hoc ordine: Tabidium oppidum, Niteris natio..... mons nomine Niger.... flumen Nathabur, et. etc. »

[2] « Oppida turritis cingantur eburnea muris (Ovid., *De Ponto*, lib. III.) Hi famulos traherent, reges hi, facta metallis — Oppida vel montes captivaque flumina ferrent. » (Claudian., *Stil.*, lib. II.) Allorchè Cesare trionfò in Roma per cinque giorni successivi, le pitture e i rilievi, *fercula*, che lo adornarono furon sempre variati fra loro secondo il paese che rappresentavano, così che l'apparato Gallico fu in cedro, il Pontico in acanto, l'Egizio in tartaruga, l'Africano in ebano e l'Ispano in argento liscio. Quinto e Fabio, suoi legati, che nel loro trionfo impiegaron soltanto il legno, eccitaron le risa del popolo (Dio. Cass., lib. XLIII. — Vell. Paterc., lib. II, cap. 56. — Quintil., lib. VI, cap. 3.)

commoventi che inorridivano o esaltavano gli spettatori, onde quelli che non aveano assistito alle stragi, agl' incendi, alle devastazioni, agli eccidii, gli aveano presenti in tutta la loro attualità.[1] Quelle tavole che ne' primi tempi dovettero risentirsi della rozzezza degli artisti che le dipingevano, si andaron progressivamente perfezionando per la frequenza dell'uso che se ne faceva, e per l'importanza che loro si attribuiva, e a mano a mano che le conquiste de' Romani, massime in Grecia, ne assuefecer l'occhio ad apprezzare il bello dell' imitazione, si dee congetturare che, raffinatosi il gusto loro, non venissero ammesse dai trionfatori, nè applaudite dal popolo, se non pitture pregevoli per merito intrinseco. Una tale opinione riesce vieppiù verisimile, se si considera che, dopo la conquista della Grecia, eransi condotti ad esercitar la professione loro in Roma molti statuari, pittori ed architetti di quella nazione, le cui opere non poterono a meno d'aver un' influenza instruttiva e migliorativa sul pubblico gusto. A ciò si deve aggiungere un fatto che terminerà di operare a tal riguardo il nostro convincimento. Paolo Emilio, il quale tutta avea percorsa quella contrada, visitandone i capolavori, e che, secondo l'espressa dichiarazione di Plutarco e di Tito Livio, era stato profondamente commosso alla vista del Giove di Fidia in Olimpia,[2] avendo, dopo la vittoria da lui riportata contro Perseo, chiesto agli Ateniesi un filosofo per presedere all'educazione de' figliuoli, ed un pittore per rappresentare il proprio trionfo, rinvenutesi da quelli le due qualità riunite in Metrodoro, discepolo di

[1] « Iis qui non viderant quasi præsentibus ea quæ facta erant, ostendebant. » (Buleng., *Comm. de Triumph.*, cap. XXVI, pag. 68, *Edit. Parisiensis.*)

[2] « Olympiam ascendit, ubi et alia quidem apectanda visa, et Jovem velut præsentem intuens, motus animo est. »

Carneade ed abile pittore,[1] a lui lo inviarono, dichiarandolo atto a soddisfare l'una e l'altra di sue brame. Ora leggendo in Plinio che il giudizio degli Ateniesi, sulla scienza filosofica e pittorica di Metrodoro, venne confermato da Paolo Emilio, *quod ita Paulus quoque judicavit,* le cognizioni artistiche da lui acquistate in Grecia, ci autorizzano a credere che il quadro rappresentante il suo trionfo fosse opera pregevole, e che da indi in poi per lusso e per amor proprio dal lato di chi trionfava, come per esigenza e discernimento dal lato di chi vi assisteva, i quadri di battaglia che ornavano quelle pompe corrispondessero al grado di civiltà a cui erano i Romani pervenuti. Anzi noi, appoggiati a tale considerazione, non dubitiamo di affermare che, all'uso d'ornare i trionfi con preziose tavole, richiamo all'ammirazione ed eccitamento all'entusiasmo popolare, si deve attribuire la comparsa che fecero due pitture d'Apelle al trionfo condotto da Augusto, alla sua venuta in Roma dopo la battaglia Aziaca, il quale durò per tre giorni successivi, e fu ornato con tutta la magnificenza. Forse non giudicò quell'imperatore di poter rinvenire fra i Greci o i Romani di quel tempo un artefice, la cui valentia fosse proporzionata alla solennità di un tanto apparato; il perchè egli si risolse a valersi di due tavole dipinte da Apelle ad Alessandro, il quale era nell'una rappresentato trionfante sopra il suo carro, mentre l'altra esprimeva la Pace, e colle mani avvinte al tergo, vi si vedeano le figure allegoriche del Furore e della Guerra. Vennero esse da Augusto dedicate nella parte più cospicua del suo foro.[2]

[1] « Metrodorus, pictor itemque philosophus, magnæ in utraque scientia auctoritatis. » (Plin., XXXV, pag. 375, *edit. Taur.*)

[2] Servio, parlando di quella pittura, dice: «In foro Augusti, introeuntibus ad sinistram, fuit bellum pictum et furor sedens super arma, etc»:

Non cessò col finir della repubblica, benchè con essa nata, la cerimonia de' trionfi, nè il concorso dei quadri di battaglie a farne la celebrazione, anzi sembra che col lusso materiale, che sempre maggiormente vi si andava spiegando, crescesse pure in numero, se non in qualità, quello delle tavole dipinte che vi si esponeano. Leggiamo infatti negli annali dell'impero, che nel trionfo di Germanico, celebrato sotto Tiberio, fu spiegato lo stesso sfarzo militare, e che alle ricche spoglie dei Cherusci, dei Catti e degli Angrivarii, alla lunga fila dei prigioni che precedeano il cocchio del vincitore, si videro succedere i simulacri dei monti, dei fiumi e delle battaglie vinte in quella guerra: «*victa spolia, captivi, simulacra montium, fluminum, prœliorum.*»[1] Al magnifico spettacolo, offerto ai Romani da que' due suoi predecessori, il pazzo orgoglio di Nerone ne aggiunse uno che potè dirsene la vera parodia quando, facendo ritorno dalla Grecia, entrò in Roma a modo di vincitore, accompagnato da vili torme di pantomimi, di suonatori e d'istrioni:[2] e sapendo noi da Pausania che dal solo tempio di Delfo involò quell'imperatore cinquecento simulacri, pitture e sculture, oltre a tutte quelle da lui tolte in Olimpia, in Pergamo e in Atene, si deve inferire che le altre pitture di cui, secondo il costume, ei fece adorno il proprio trionfo, furon degne d'un principe che n'era giudice sì esperto e sì appassionato. Fu più conforme alla dignità dell'impero il trionfo di Vespasiano e di Tito, e la pittura vi rappresentò una delle parti più importanti, mentre vi

e Plinio: « Item belli imaginem, restrictis ad terga manibus, Alexandro in currum triumphante: quas utrasque tabulas Divus Augustus in fori sui partibus celeberrimis dicaverat simplicitate moderata. »

[1] Tacit. *Annal.*, lib. II, cap. XLI, pag. 78, edit. Bassan. 1790.

[2] Xiphil. in comp. Dio. Cass., lib. IV.

figurò in lungo ordine una serie di tavole, ove i principali evenimenti della guerra Giudaica eran rappresentati in moltiplici simulacri: « *multis autem simulacris bellum in alia varie divisum clarissimam sui speciem præbebat.* »[1] Le memorie d'Erodiano sulla vita d'Alessandro Severo e di Massimino ci hanno altresì lasciata ricordanza del trionfo celebrato da questo imperatore, dopo aver terminata la guerra di Germania, le cui geste furono in grandi tavole dipinte ed esposte nella curia: ed erano, al dir di quello scrittore, a tanta verità condotti i combattimenti che vi si rappresentavano, che i Romani potean non solo conoscervi la serie delle varie imprese, ma averle sott'occhio come se di fatto vi assistessero: « *vivam totius prælii speciem maximis imaginibus delineatam ante Curiam dedicavit, ut non modo Romani omnem rei gestæ seriem audire, sed et coram intueri possent.* »[2] E finalmente anche allorchè, giunti sull'ultimo limitare dell'impero, sembra che colla sua grandezza dovessero farsi vie più magnifiche le cerimonie che n'erano il segno, vediamo al contrario ivi figurare come estremo lampo della gloria militare e di quella dell'arte, ambe già volgenti all'occaso, un'estesa serie di quadri di battaglie ove, al dir del sopraccitato scrittore, erano rappresentate le vittorie di Settimio Severo, opere che, a giudicarne dalle figure rimasteci sull'arco trionfale di quell'imperatore, ci danno l'idea la più sfavorevole degli artefici di quell'età.

Non avendo voluto interrompere il filo del discorso nel breve cenno da noi dato sulla pittura di battaglie presso i Romani, abbiamo riserbate a questo luogo due osservazioni che al nostro tema accessoriamente appartengono. Primieramente, che l'uso di celebrare i fasti

[1] Joseph., *De bello Jud.*, lib. VII.
[2] Herod. in Alex. Sev. et Max., lib. VII. — Jul. Capit. in Maxim.

militari con apposite pitture, passato dalla Grecia in Roma, si estendeva altresì presso altri popoli, e lo riconosciamo da alcune parole di Cicerone, nella sua invettiva contro Verre, ove narra che l' interno d' un tempio di Siracusa era ricoperto di tavole rappresentanti le battaglie d'Agatocle, re di Sicilia, dipinte da valente pennello: « *pugna erat equestris Agathocli regis in tabulis, picta præclare.* » Non può maravigliarci che nella Sicilia, colonia della Grecia, si estendessero le usanze della prima patria, e che la pittura di battaglie trovasse l'istesso favore presso un popolo egualmente immaginoso; ma quello che dee parer singolare si è il rinvenirne traccia presso una nazione barbara ed incolta, com'erano gli Sciti, e il riconoscer dalle parole di Luciano, che quell' uso durava ivi da tempo antichissimo. Ci vien da esso riferito, nel dialogo *De Amicitia*, che in un tempio dedicato a Pilade ed Oreste nella Tauride, si vedean nel giro del muro, *in ambitu*, antiche pitture, *priscorum picturæ*, ove erano rappresentati i vari combattimenti avvenuti sulla terra e sul mare, quando quel principe ivi si condusse per rapire la statua di Diana, e mettere in salvo Ifigenia sua sorella. Nel primo quadro si vedeva il di lui naufragio sulle scogliere di quell' inospita contrada, e quando, fatto prigione, era dai sacerdoti ornato pel sacrifizio: nel secondo, quando, sciolto dai vincoli per mano d' Ifigenia, uccideva Toante e facea strage de' suoi soldati: nel terzo, quando, rapita la statua, s' imbarcava colla sorella, ed era assalito dalle navi degli Sciti che, rotti e sanguinosi, parte a nuoto, parte sui legni, si volgeano in fuga.[1] Nel notare che facciamo una consuetudine medesima estendentesi a contrade ed a popoli sì opposti, si dee più e più riconoscere ciò che sulla stessa conformità fra Greci e Ro-

[1] Luc., *Toxaris sive Amicit.*, tomo II, pag. 51.

mani, abbiam detto in principio, cioè che l'identità di natura, epperò di passioni, propria dello spirito umano, ha in ogni luogo e in ogni tempo prodotti gli stessi risultati. Osserveremo secondariamente che mentre l'arte greca ci ha, in buon dato, trasmessi i nomi de' pittori di battaglie a lei appartenenti, i quali, senza eccettuarne Metrodoro, furon tra i più rinomati, la romana invece non fa menzione che di tre soli nomi, Rutuba, Fulvio e Placidejano, oscuri artisti che, al dir d'Orazio, disegnavano le loro battaglie sulle mura col carbone o colla tinta rossa detta rubrica,[1] e furono da lui citati, a modo di contrapposto, per deridere chi mostrandosi indifferente alle sublimi opere di Pausia e degli altri primi, solo alla vista di quelle più volgari si commoveva. Dal qual confronto deducendo un'ultima osservazione, concluderemo che non solo l'arte pittorica, come imitatrice del bello, ma che l'istessa pittura di battaglie conforme com'era all'indole popolare, non potè in Roma attingere all'eccellenza che ebbe nella Grecia, perchè le arti esercitate ivi da schiavi, o da artefici greci che come schiavi si consideravano, mai non vi furono in quell'onore che a nobile studio è precipuo alimento. E mentre gli Ateniesi, mirando alle tavole che rappresentavan le vittorie loro, associavan nel proprio spirito la gloria dell'arte e quella delle armi, e al par del generale che avea vinto celebravan l'artefice che avea dipinto, consacrandone ambi i nomi nei fasti nazionali, i Romani, da poche eccezioni in fuori, solo in quelle tavole consideravano il segno che promulgava l'impresa e il nome del trionfatore, nè di chi coll'ingegno le eternava, facean più caso che dell'operaio da

[1] « . . . cum Fulvi, Rutubæque
Aut Placidejani contento poplite miror
Prælia rubrica picta aut carbone. » (Sat., lib. II.)

cui erano state vergate le inscrizioni che alle tavole si apponeano. Così anche la pittura di battaglie, amor del bello presso i Greci, fasto e vanagloria presso i Romani,[1] fu coltivata dai sommi là ove gli artefici si onoravano, dagl'infimi là ove si teneano in dispregio.

Nel percorrere che abbiam fatto le grandi opere degli antichi nella pittura di battaglie, abbiam calcata una via trionfale, ed era quella che più degnamente ci parve metter capo ad uno de' più stupendi trionfi dell'arte moderna. In un genere che tanti pregi richiede

[1] Non volendo estendere tropp' oltre il presente articolo, abbiamo creduto doverci limitare alla citazione delle opere romane che dovettero contenere veri quadri di battaglie, perchè caratteristici di quel popolo, mentre di troppo sarebbe cresciuto il nostro lavoro se avessimo aggiunta la menzione di tutte le pitture ove eran rappresentati i combattimenti de' gladiatori, i quali però di lor natura appartengono al genere medesimo. Cominciarono questi a dipingersi in Roma nella congiuntura in cui Marco Terenzio Lucano avendo dato un simile spettacolo nel foro, che durò tre giorni successivi, ne volle consacrar la memoria nel tempio di Diana Aricina. Una tal maniera di dipinti, la quale crebbe colla smania dei ludi circensi, produsse presso i Romani i medesimi risultamenti, che presso i Greci l'entusiasmo che loro inspiravano quelli di Olimpia, così che anche le arti del Lazio si dedicarono a celebrare con figure iconiche non solo i celebri gladiatori che pugnavano nel circo, ma anche gli stessi ministri addetti a quei combattimenti: « Libertus Neronis quum daret Antii munus gladiatorium publicas porticus investivit pictura, ut constat, gladiatorum, ministrorumque omnium, veris imaginibus redditis. » (Plin. XXXV.) Si devono parimente ascrivere alla stessa categoria le tavole che da Mario, Silla e Tiberio Gracco furon fatte dipingere in memoria di alcuni avvenimenti importanti della lor carriera nella milizia. La prima rappresentava, al dir di Plutarco, i fatti del salvamento di Mario, quando dai suoi nemici era stato sorpreso nelle paludi di Minturno. Venne essa collocata nel tempio di Marica, ove con vento favorevole erasi egli imbarcato. Nella seconda si vedeva la cerimonia in cui Silla, durante la guerra Marsica, avea dall' esercito ricevuta la corona ossidionale, e dal medesimo venne fatta dipingere nella sua villa Tusculana, che appartenne più tardi a Cicerone. (Plin., lib. XXII.) L'ultima finalmente conteneva la pittura del convito dato da Tiberio Gracco al suo esercito in Benavento, all'occasione d' una vittoria riportata dopo la seconda guerra Punica, ove essendo gli schiavi col lor valore concorsi alla gloria della giornata, avevano ottenuta la propria emancipazione. Essa fu da Gracco inaugurata nel tempio della libertà. (Tit. Liv., lib. XXIV, cap. 16.)

per giungere alla sua perfezione, perchè allo studio della struttura umana e equina esige unite tutte le finezze del colore, tutti i calcoli della prospettiva, tutte le dovizie della fantasia, se Wouwermans non ebbe il primo seggio, almen primeggiò fra i secondi, ove tenne dietro immediatamente al Borgognone, che ne fu il Michelangelo. Quantunque non abbia il Wouwermans tutto il fuoco di pennello che sì convenientemente associava il genio del Cortesi a quello della pittura di battaglie, e che la sua maniera sia da annoverarsi tra le più finite, si dee però convenire che una tal finitezza, nulla avendo di quel leccato da cui facilmente si genera lo stucchevole, è effetto della proprietà con cui è condotta la tinta, anzichè della sua lisciatura. Si può dire che la maniera del Wouwermans è finita, perchè nulla vi si trova da aggiungere, perchè ogni cosa, figure, armi, cavalli, bardature, fuoco, polvere, fumo, tutto è portato al grado ove nulla più rimane a bramarsi, e ove sopra una pasta di colore alquanto sostanziosa e unita senza stento, si vedon con bell'incanto sorvolar leggeri e vivaci gli ultimi tocchi di risoluzione gettati e lasciati con maestro artifizio. Dalla prontezza dei moti e dalla verità de' suoi cavalli si arguisce quanto studio egli ne facesse, benchè attenendosi alla natura che avea sott'occhio non ne variasse la forma. Gli episodi or terribili, or pietosi con cui suole alternar le emozioni dello spettatore nelle sue tele, dimostrano rara fertilità di fantasia. Ogni figura esprime un sentimento diverso, sempre evidente, sempre conforme alla sua azione, ogni scena forma un quadro, e il colore vivo delle parti mai non pregiudica all'effetto dell'insieme. Le impressioni di morti, di cadute, di fughe, di annegamenti, di attacchi furibondi e disperate difese, con cui egli commuove nelle sue composizioni, tutte si trovan come in epitome ridotte nel pate-

tico episodio da lui introdotto, nel rappresentare su questa tela l'attacco d'un ponte da cui i feriti ed i morti cadono o sono gittati nelle acque sanguinose del sottoposto fiume. Egli espresse quivi un moribondo, che fatto già quasi cadavere, galleggia boccheggiante nelle onde al momento di dare l'ultimo tuffo. L'infelice mette ancor le braccia in croce per raccomandar l'anima a quel Dio che in un attimo la riceverà; nè altro apparisce sulla liscia superficie del gurge, se non un capo sollevantesi per l'ultima volta, e due mani giungentisi nell'ultima preghiera.

Questa tela, fra le più spaziose che dal Wourwermans si dipingessero, è per la finezza del colorito, come per la verginale conservazione del dipinto, una delle più rinomate non solo della nostra pinacoteca, ma fra quelle d'Italia e di Europa, e quand'anche sola ella si offerisse all'ammirazione dell'erudito, ella sarebbe tale senza dubbio da meritarne la venuta fra noi, come anticamente, per visitare una sola opera di Prassitele, appositamente in Tespia si conduceva il dotto viaggiatore che perlustrava le contrade della Grecia.[1]

II.

ZUFFA DI CAVALLERIA.

Una delle prerogative, per cui distinguesi dagli altri animali quello che vien detto ragionevole, è la facoltà a lui singolarmente devoluta di portarsi da nemico mortale contro il suo simile senza nemmeno conoscerlo di nome, senza saperne il motivo, e in virtù di un semplice contratto. La fame, o la naturale difesa di

[1] « Praxiteles ejusdemmodi fecit Cupidinem illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiæ visuntur. » (Plut. in *Bæoth*,—Cic., *De signis*, VI. 4).

sè e de' figliuoli fanno sole incrudelire i lupi, gli orsi e i leoni: l'uomo incrudelisce per un vile salario. Egli fa uso della ragione datagli da Dio, per vendere a tal prezzo la libertà e la vita. Ai frutti, con cui la terra premierebbe abbondantemente le sue fatiche, egli antepone più facile alimento; il sangue de'suoi fratelli. La desolazione delle campagne, la ruina delle città, l'esterminio dei popoli sono considerati da esso qual semplice mezzo di sussistenza: ma purtroppo tale sussistenza dei pochi è fondata sulla distruzione dei molti. Essendo l'uomo riconosciuto qual creatura dotata non solo di ragione, ma d'affetti e di sentimenti, non è cosa facile lo spiegare, come la guerra sia umanamente possibile. La gloria, che secondo taluni spiega tutto, se bene vi si avverte, non spiega niente: prima perchè essa appartiene ai soli capitani, nè si estende ad ogni soldato dell'esercito: in secondo luogo, se ad essere vera gloria si richiede che all'ammirazione sia in quella congiunta la stima e l'utilità, come potrà egli rinvenirsene a spargere il sangue per motivi d'ambizione o d'interesse? Il satirico La-Bruyere, nel cui libro furono con sottile mordacità sferzati i vizi degli uomini, ha messa in tutta la sua luce la meschinità di tale argomento. « Se vi si narrasse, dice egli, che tutti i gatti d'una vasta contrada si sono assembrati a migliaia in una pianura, e che dopo aver miagolato a bell'agio finchè lor parve e piacque, ei finirono per avventarsi con furore gli uni contro gli altri sgraffiandosi e morsicandosi vicendevolmente: che in tale zuffa sono rimasti distesi sul suolo nove o dieci mila gatti, i quali col puzzo loro hanno ammorbato l'aria a molte leghe intorno, non direste voi essere stata questa la più orribile tregenda che mai siasi intesa? E se i lupi ne facessero anch'essi altrettanto, che urli e che macello non ne seguirebbe? Se poi gli uni come gli altri vi protestas-

sero di così operare per amor della gloria, non fareste voi le risa grasse della semplicità di quelle povere bestie? » Le battaglie d'Alessandro o di Giulio Cesare considerate sotto un aspetto morale non apparrebbero nè meno ridicole, nè soprattutto meno abbominevoli per le stragi di cui furono autori, e che spopolarono intere contrade. [1] Narra un antico filosofo, che Dicearco discepolo d'Aristotele, avendo insieme paragonati tutti i flagelli per cui è maggiore la distruzione dell'umana specie, gli allagamenti, le pestilenze, le devastazioni o le repentine moltitudini di animali feroci da cui intere popolazioni furono divorate, trovò da nessuno essere prodotta sì immane strage quanto dalle inimicizie che gli uomini hanno tra loro. [1] La guerra è antica quanto il mondo: dacchè furono in esso due soli uomini, il più forte opprimeva il più debole. Presso alcune nazioni selvagge dell'America, uomo e guerriero sono ancora sinonimi. Marte ebbe i suoi altari in tutto l'universo: la sola Minerva, presso Omero, osò chiamarlo un Dio furioso, pazzo, infernale. A consolazione degli amici dell'umanità la storia cita però l'esempio dato da alcune nazioni, come gli antichi Esseni e i Terapeuti dell'Egitto,

[1] Plutarco riferisce come nella guerra delle Gallie fossero da Giulio Cesare distrutti o fatti prigioni i due terzi di quella nazione. Egli si era impadronito, secondo Appieno, di meglio che ottocento città. Velleio Patercolo così si esprime in proposito: « Cum deinde immanes res vix multis voluminibus explicandas C. Cæsar in Gallia ageret, nec contentus plurimis ac felicissimis victoriis, innumerabilibusque cæsis, et captis hostium millibus. » Plinio fa ascendere il numero dei morti a un milione cento novantaduemila: « Præter civiles victorias undecies centena et XCII M. hominum occisa præliis. »

[1] Est Dicearchi liber de interitu hominum, peripatetici magni et copiosi, qui collectis ceteris causis eluvionis, pestilentiæ, vestitatis, belluerum etiam repentinæ multitudinis, quarum impetu docet quædam hominum genera esse consumpta: deinde comparat quanto plures deleti sint homines hominum impetu, idest bellis et seditionibus, quam omni reliqua calamitate. » (Cic. *de Officiis,*)

da cui la guerra fu tenuta quale cosa nefanda, quanto ell'è presso i Bracmani ed i Quaccheri moderni. Sembra che i primitivi Cristiani, come quelli che più immediatamente conservavano impresse nell'animo le parole del Dio di pace, abborrissero dalla professione dell'armi; e Tertulliano, che viveva nel secondo secolo dell'èra cristiana, e ben conosceva le massime della Chiesa cattolica di cui fu chiaro apologista, non dubitò di affermare « non esservi regola nè usanza capace di rendere legittimo un atto sì colpevole; »[1] benchè una sola circostanza se ne debba eccettuare, in cui non solo è legittimo, ma diviene dovere sacro ad ogni cittadino por mano all'armi; la difesa della patria o la sua liberazione dal giogo forastiero. Nondimeno, a malgrado della sentenza di Tertulliano e del La-Bruyere, a malgrado del libro della *Pace perpetua* pubblicato dall'Abate di Saint-Pierre, e a malgrado di tutti i filosofi antichi e moderni, la guerra sarà per l'avvenire, come è stata pel passato: gli uomini ammireranno sempre maggiormente chi gli ammazza, che chi li benefica: e la pittura, facendo coro di lusinghe colle altre arti liberali, seguirà umilmente la polverosa traccia del carro ove siede superbo il conquistatore, e non cesserà d'immortalarne l'effigie e le geste ne'suoi monumenti.

Per verità è necessario convenire che un'arte, al cui slancio tanto coopera la fantasia, non può a meno di non trovare nell'immagine delle pugne straordinario esaltamento. La maschia voluttà del pericolo sublima la bellezza dell'uomo. Allora egli sembra veramente il dominatore della natura, quando intrepido sta in faccia alla morte. Quando lo scoppio formidabile degli archibusi e delle artiglierie introna vastamente la volta celeste; quando mille globi di ferro segnano a traverso le fitte

[1] *De idol.*, cap. 19.

coorti tremendo solco di cadaveri; quando il sibilo delle moschettate continuo minaccia dell'ultimo momento, tra i lampi sulfurei, il fumo spesseggiante, lo scalpito dei cavalli, l'urlo dei vincitori, il gemito dei moribondi e il piombante stramazzare dei morti; quando un sì spaventoso sconquassamento nulla áltera la fronte dell'uomo di guerra, che impavido s'avanza, con ferma voce articola il comando, e imperturbabile studia le terribili teorie dell'arte; allora veramente egli ricorda quel forte di cui Orazio:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinæ:

allora, se non agli occhi del moralista, a quelli almeno del pittore e del poeta, quella figura s'ingrandisce di tutta la nobiltà del valore; in essa ogni moto è imponente, ogni espressione sublime; la fierezza, l'audacia, il disprezzo, il furore, il fulminare degli sguardi, l'aggrottarsi del sopracciglio la disegnano all'occhio con sempre varia energia. Ivi tutti i contrasti che animano una scena, gli effetti più arditi di chiaroscuro, i moti che altrove avrebbero dell'esagerazione, si trovano accolti insieme a doppiarne l'incanto: l'immobilità dell'ucciso è contrapposta alla furibonda alacrità dell'uccisore, la pallidezza dell'uno all'infiammato volto dell'altro, lo spavento del fuggiasco alla baldanza di chi l'insegue, la preghiera alla minaccia, la calma del coraggio alla furia della disperazione. Ivi il puro azzurro d'un cielo sereno contrasta coi caliginosi vortici che mesce l'incendio; il sole splende di luce sanguigna fra i tardi globi di fumo arroventito dai frequenti spari, o il lampo della bombarda spiccia vivamente da oscure cavità sul mastio della fortezza: ivi l'acqua e il fuoco sono pari mezzo d'esterminio, e chi sfugge all'uno cade sovente vittima dell'altro.

È quistione ancora indecisa, se il mutamento avvenuto nell'arte della guerra dopo l'invenzione della polvere abbia o no pregiudicato alla pittura di battaglia, perchè se da un canto è perduta la pompa sfavillante delle armature, essa è ricompra dall'altro co'vari effetti prodotti dalle armi da fuoco. Infatti vediamo quanto felicemente ne abbiano fatto uso il Borgognone, Hughtembourg, il Cerquozzi e Wouwermans. È vero che alcuni pittori vi furono, i quali seppero accumulare i vantaggi dell'uno e dell'altro genere, come ne è prova il quadro esistente nella chiesa di San Domenico in Saluzzo, ove, trovandosi rappresentata la morte d'Oloferne, si vede in lontananza l'assedio di Betulia, ove le bombe diluviano a furia sulla misera città; [1] ma tale arditezza cronologica non è da citarsi come esempio all'imitazione, e prova solo quanto lo studio delle date storiche sia necessario ad un artista.

Filippo Wouwermans fu uno di quei tanti pittori, la cui celebrità è continua rampogna a coloro i quali attribuiscono a mancanza di Mecenati il mal esito che,

[1] Quel pittore ha risoluta in favore degli Assiri una lite da lungo tempo esistente fra i Tedeschi e gli Italiani sull'invenzione della polvere di cui ambi si onorano. I primi l'attribuiscono a Bertoldo Schwartz monaco benedittino, nato a Fribourg nella Brisgovia verso la metà del secolo decimoquarto; gl'Italiani citano in loro favore le parole di Matteo Lupo, uno dei discepoli del dotto Leonardo Aretino, il quale in un poema sulla città di San Geminiano sua patria asserisce precisamente, che verso l'anno 1309 furono visti alcuni cannoni nella guerra avvenuta fra gli abitanti di tale città e quelli di Volterra,

Et qui canones incluso pulvere fertis, etc.
Dux in ea interiit stridentis sulphuris ictu.

Inoltre Francesco Petrarca fa menzione della polvere anteriormente all'anno 1358, ed un manoscritto autentico, esistente nella Biblioteca Vaticana, indica come nella guerra di Forlì, in quell'anno medesimo, l'esercito pontificio impiegasse le così dette *bombarde* (vocabolo composto da *rimbombare* e da *ardère*,) di cui, secondo il Fantuzzi ne' suoi *Monumenti Ravennati*, trovavasi una fonderia nella piccola città di Sant'Arcangelo.

per amor proprio, non si sentono d'attribuire a mancanza d'abilità o di studio. I soli protettori di quel grande artefice furono i mercanti di quadri; ed alle persone dell'arte è ben noto di qual natura siasi una tale protezione. Infatti egli visse e morì povero; le sue tele non vennero in credito se non negli ultimi suoi anni; e soltanto, morto lui, Massimiliano Maria, elettore di Baviera e governatore de' Paesi-Bassi, pose in rinomanza le opere di quell'artista. Egli ne fu sempre indegnamente ricompensato, e benchè lavorasse con incredibile speditezza, pure, carico di famiglia com'era, durava fatica a sussistere, e si trovava spesse volte astretto dal bisogno a cedere i suoi quadri a vilissimo prezzo. Chi sa quante volte fu tentato d'abbandonare la malaugurata carriera! Quante volte al posar del sole, dopo lunga laboriosa giornata, sarà rimasto con volto dimesso, con sguardo d'angoscia, a contemplare quell'opera che appena bastava a sostentare la sua povertà, mentre smodatamente arricchiva l'avaro suo protettore! Quante volte il pennello gli sarà caduto dalla mano scoraggiata, da quella mano che non dovea più trovare altra pari! E il suo pensiero avrà ricorso in sè stesso i tanti esempi di fortune avvenute ad altri artefici meno di lui valorosi; e i facili successi del Laar a lui sì inferiore nell'arte; e la gloria e la ricchezza del Teniers pari a lui di merito; e quel sentimento dell'umana ingiustizia unito all'inflessibile rigore della sorte, che con catena inestricabile fisso lo vincolava a sì dolorosa condizione senza vedere nell'avvenire alcun termine alla sua sventura, lo avrà con progressiva impressione immerso nella più profonda malinconia, facendogli sentire fino al vivo dell'anima la gelida stretta dell'accoramento. E le tenebre della notte lo avranno attorniato del loro orrore, ed egli immobile in quel luogo, in quell'atto, in quel pensiero, avrà lun-

gamente assorbito a sorso a sorso l'amaro calice dell'afflizione, avrà cercato il solo sollievo che nulla chiede all'altrui noncurante indifferenza, la pace dell'isolamento, poi l'idea della speranza che consola ogni infelice, il riposo della tomba! Ma l'assenza di lui in quell'ora avanzata avrà forse guidato verso l'afflitto taluno dei figli o la consorte, e le loro carezze e le amorevoli parole infondendogli nel cuore alcun balsamo di consolazione, si sarà con essoloro avviato al povero focolare a dividere il povero cibo serale della famiglia. Al domane nuovo coraggio, nuova fatica, e nuovo abbattimento. Ciò nondimeno l'amore dell'arte e quello de' figliuoli sempre lo fecero saldamente persistere in uno studio laborioso, verso cui si sentiva attratto da forza insuperabile, e se la sua morte non fosse avvenuta nella fresca età di quarantott'anni, egli che negli ultimi tempi ebbe pur campo di vedere mutata la sua sorte, avrebbe potuto conoscere le dolcezze della gloria e quelle della fortuna.

Chi studia la pittura per vero amore non si sgomenta della difficoltà, supera gli ostacoli colla fermezza, e s'industria a meritare i Mecenati coll'abilità, non col raggiro; chi *si fa artista* per sola specolazione suole molto invocare i Mecenati, e poco studiare l'arte sua, onde rimane ordinariamente mediocre e povero tutta la vita.

Allorchè si esamina un quadro del Wouwermans, ed osservansi l'estrema castigatezza con cui è disegnata ogni figura sì d'uomo che d'animale, come vi è studiata la menoma articolazione, come il colore vi è schietto e butirroso, ogni parte condotta con fusione e finita sin presso la leccatura, fa meraviglia la quantità di sue opere, nè pare credibile tanta velocità essersi potuta congiungere a tanta diligenza; pure non solo lasciò egli un immenso numero di quadri, ma alcuni ne incise all'acquaforte di propria mano, e fece studi numerosi dal vero

che poi tutti consegnò alle fiamme quando si sentì presso a morte, dicendo essere stato sì mal ricompensato di sue fatiche da non voler permettere che suo figlio,[1] sedotto dalla vista di tali opere, fosse mai tentato d'imprendere sì incerta ed infelice carriera. Negli ultimi tempi il suo colorito degenerò alcun poco dalla prima vivacità, e cadde nel bigio e nel turchiniccio, come altresì, credendo egli incontrare maggiormente il genio degli avventori, si pose a finire con troppa accuratezza le sue tavole, e gli venne talora rimproverato che i terreni vi traessero alquanto dal velluto, de' quali difetti fu esente nei primi suoi anni. Ognuno dei quadri appartenenti alla sua migliore epoca si offre alla vista finissimo di tuono, di bella composizione: ogni figura vi è toccata con facile diligenza, con un cielo leggiero, diafano, vaporoso, da rammentare assai dappresso quelli del grande Lorenese. I suoi gruppi sono animatissimi, con belle opposizioni, episodi pieni di verità e dotta degradazione di piani. Gli studiosi di paese debbono particolarmente ammirarvi il modo con cui sono frappati gli alberi, e la svelta eleganza di loro forma.

Bella per brio d'invenzione e di pennellatura è una battaglia che si vede nel nostro museo, ove è rappresentata una mano di cavalli e di fanti che ha guadato un fiume, e fatta una scorreria fin sotto la fortezza del nemico; ma quello stavasi vigile all'erta, e caduto loro addosso improvvisamente, gli ha fugati o dispersi od uccisi. Altri si slancia disperatamente a nuoto tra le acque algose: altri nel rivarcare il guado rimane miseramente annegato; altri sul punto di salvarsi stramazza a terra, inciampandogli il cavallo, ed è ucciso. Presso questo un guerriero metteva mano alla spada per tentare

[1] Egli abbandonò di fatto la pittura, e andò a chiudersi in una Certosa.

l'ultima difesa, ma già gli è sul dorso la pistola dell'avversario, il colpo è sparato, ed egli tratto dall'impeto del cavallo anderà ad accatastarsi fra i cadaveri del fiume. Il trombettiere che gli sta presso non si mostra meritevole dell'elogio dato già da Virgilio a quel Miseno figliuolo d'Eolo, trombettiere d'Enea, di cui niuno con maggior prestanza seppe eccitare il furore dell'armi:

> Misenum Æolidem, quo non præstantior alter,
> Ære ciere viros, Martemque accendere cantu.

Questo, a cui Eolo non concede tanto di fiato in quel frangente, atterrito dal colpo, si volge pien di sgomento in faccia, e solo pensa alla fuga. Più lontano un cavaliere, scosso dal cavallo, tenta sorreggersi ancor sulla staffa afferrando l'arcione, e prova ad un tempo rara prontezza di spirito in sì grave occorrenza, reggendosi in capo il cappello già cadente. Nel centro della composizione combatte valorosamente fra le prime righe quegli che sembra essere il capitano, giacchè il cavallo bianco suole, almeno in pittura, accennare a dignità. L'animoso quadrupede s'avanza di galoppo fra i giacenti cadaveri, sbuffando con ardente anelito dalle narici dilatate, e scuotendo fieramente la testa. Precede immediatamente a questo l'alfiere, difeso da due cavalieri posti in guardia allo stendardo; essi scambiano alcuni colpi co' bersaglieri nemici: uno di loro appunta l'arme dritto all'alfiere, il quale si scansa sulla persona da mano manca ad evitare il colpo. Sul primo innanzi un fante puntellatosi sul ginocchio, là dove i prostesi cadaveri ingombrano il passo, apposta risolutamente il vicino cavaliere che, tratta dalla fonda una pistola, previene il colpo. Pendono sul fianco destro di quel soldato le caricature dell'archibuso, tenute ad armacollo secondo l'uso fiammingo ed alemanno. In lon-

tananza, sull' altura, un trombetto suona a raccolta; le salmerie si ammanniscono alla ritirata; e i galuppi, i bagaglioni e i baracchieri carichi di bottino, la danno a gambe per le campagne. E ben n' è tempo; chè già dal castello escono in campo nuove schiere più numerose, e si preparano ad inseguirli.

La foggia del vestire appartiene ai primi lustri del secolo decimosettimo in cui ancora si manteneva pittoresco anzichè no. Il feltro a larga tesa con pennacchio non era ancora stato appuntato con cappio dalle tre bande per comodo del soldato, nè il farsetto a gran falda aperto avanti e da tergo ad agevolarne il passo, come venne in uso sul fine di quel secolo, e i capelli sciolti non portavansi bruttamente legati insieme, come poi costumarono ai tempi d' Hughtemburgo. L' uomo d' armi benchè più non avesse la marziale eleganza del cinquecento, pure offriva ancora nel suo abbigliamento sufficiente ripiego all' artista, lontano com' era dalla successiva degenerazione in cui venne quindi ognora cadendo d' età in età.

Dopo aver contemplata a bell' agio questa battaglia, ove l' armi, il sangue, le stragi, gl' incendi volano rapidamente avanti agli occhi dello spettatore,

> **Arma, cruor, cædes, incendia, totaque bella**
> **Ante oculos volitant,**
>
> TIBULL., *Carm.*

facciamo fervidi voti, affinchè siffatte scene soltanto veggansi in pittura nel paese nostro: e sinchè il suo pericolo tutti non ne chiami, che tutti allora sorgeremo, all'armi (scriviamo nel 1841) fino a quel giorno l' amor della Patria come quello delle Arti ci fanno esclamare con Virgilio:

Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes.

HONDEKOËTER MELCHIORRE.

COMBATTIMENTO DI GALLI.

Fra i numerosi seguaci che la celebrità di Snyders e lo spaccio che ebbero le sue opere attrassero in quella medesima sfera d' azione, fu da annoverarsi questo abile pittore d' animali che, per la ristretta specialità a cui s' attenne, potè nell' arte sua dirsi il Buffon del pollame, col solo divario che nella loro definizione, alla penna sostituì egli il pennello, e alla parola eloquente l' eloquente pittura. Oche, anatre, starne, galline e gallinacci, di cui non solo studiò la varia forma e la varia piuma, ma espresse perfino l' indole e il carattere, furono gl' interlocutori famigliari delle sue umili scene, le quali egualmente apprezzavansi da chi conosceva e da chi ignorava dell' arte. E vero essendo in oggi com' erane anticamente,[1] che siccome nelle lettere più piace lo stile lusinghiero che il robusto, così nella pittura le cose che meglio lusingano per leggiadría o per naturalezza, perciò avvenne che quelle chiassate di pollastri saltellanti, svolazzanti, raspanti, beccanti, e bisticcianti che Hondekoëter radunava sull' aia in tutta l' attualità della vita, egualmente deliziassero i conoscitori che ne discernevano il merito pittorico, e il popolo rozzo che a bocca aperta

[1] « Quosdam elatior ingenii vis, et magis concitata, et alti spiritus plena capit; sunt etiam lenis et nitidi et compositi generis non pauci amatores. » (Quintil., lib. X, cap. 1, *Instit. Reth.*)

ne considerava la naturalezza; e che dal proprietario dovizioso fino all'agiato castaldo tutti in quelle moltitudini traessero alle tele dell'ingegnoso artefice, e gareggiassero a procacciarsele.[1]

Gli storici olandesi narrano un fatto di questo pittore per cui si dimostra quanto l'amore appassionato dell'arte lo rendesse ingegnoso nelle invenzioni che ne poteano facilitare lo studio, e spiega in modo particolare l'estrema verità di quei suoi galli che ora appollaiati, ora vispi cantanti e rimpettiti, ora ferocemente fra loro combattenti, egli solea dipingere così pieni di moto e di vita. Aveva egli colle più amorevoli cure educato uno di questi volatili che era di natura facile e obbediente, e lo avvezzava a poco a poco a stargli da modello presso la tela su cui dipingeva, ove a un semplice cenno della sua mazza d'appoggio, il gallo prendeva e manteneva a lungo le varie attitudini occorrenti all'artefice. In altra occasione trovava meno arrendevole il proprio modello P. P. Rubens, il quale soleva introdurre nello studio che ebbe in Anversa uno stupendo leone, da cui il custode, che molto agevolmente lo riduceva alle sue volontà, riesciva ad ottenere le movenze che necessitava il modo della composizione. Ma siccome la noia del farsi ritrattare non sembra essere aliena dalla condizione di bestia feroce, e che anche il povero leone-modello ne provava talvolta il peso, avvenne un giorno che, la seduta essendosi per avventura oltremodo protratta, e il leone oltremodo annoiato, cominciò questi a sbadigliare,

[1] Esse attinsero a prezzi eccessivi; nè soltanto le sue ma quelle altresì dei pittori che coltivarono quel genere medesimo. Un lepre di Valkemburg fu da lui venduto 166 fiorini; alcuni suoi volatili 172; un gatto che teneva afferrato un gallo 200. Le opere di Van Aelst si compravano a peso d'oro, e la sua famosa pernice, appartenente al signor Blondel de Gagny, venne giudicata impagabile.

aprendo alla vista del pittore, anzi spalancando, le formidabili sue fauci. Del che meravigliosamente dilettato il Rubens, che di tal atto voleva fare apposito studio, chiedeva al custode che facesse in modo da ottenergli alcun altro di tali sbadigli, per cui gli suggeriva di solleticare l'animale sotto il mento. Ma il leone irritato da quella famigliarità, si mise a digrignare i denti, e a ruggire in modo spaventevole. Onde intimorito il Rubens pregò il custode del leone che col proprio allievo uscisse il più presto possibile di casa sua.

Il combattimento di Galli di Hondekoëter, una delle più leggiadre composizioni di questo spiritoso artefice, è di quelle che, per istaccarsi sopra un fondo di paese, vennero più specialmente lodate dai conoscitori, i quali osservarono essersi quest' artefice valuto di tal condizione per introdurvi più sfarzo nel colorito, più armonia nel chiaroscuro. Non è fattibile poi andar più oltre nell'espressione *morale* di queste varie nature animalesche: l'odio, la gelosia ne' due campioni che truci e inviperiti si guatano, si spennacchiano, e stanno per affrontar la morte sul campo di onore: essi si distinguono per la fierezza dell' atto con cui si portano al barbaro duello; per la magnificenza tutta guerriera de' cimieri che meritamente ricordano il *cristatus Achilles* dell' Eneide, del camaglio che cinge loro il collo, delle ali semi-aperte a minaccia, e del pennacchio ondeggiante che svolazza sull'altra estremità: è visibile una certa civetteria, con un po' della noncurante indifferenza, propria di bellezza altera, nella gallina dalle nivee penne e dall' occhio lusinghiero, che par conoscere essere la sola cagione alle ire dei due eroi, e di potersi avvicinare impunemente ai rostri beanti e sanguinosi che presso lei combattono: una movenza indefinita, e un turbamento visibile dello sguardo che tradisce l' ansia interna del cuore, caratterizzano nella chioc-

cia, accovacciata sulla paglia, le inquietudini della tenera madre di famiglia; mentre l'aria d'assoluta stupidità, improntata in tutta la figura del gallo d'India che le sta accanto, lo mostra talmente privo d'ogni discernimento da neppure scansarsi da una mischia ove può toccar delle busse senza aver il merito dell'eroismo. Fu da un antico scrittore citato l'esempio d'un artefice il quale, avendo dipinti alcuni galli, ordinava al famiglio d'allontanar da questi i galli veri di cui temeva il paragone;[1] i galli del nostro maestro invece sono di tal naturalezza da essergli lecito invocare impunemente il giudizio dei proprii modelli, che avrebber certamente rinnovato gli esempi di Protogene e d'Apelle.

Resta ora a dir qualche cosa sui combattimenti di galli, tema al presente dipinto. Furon essi d'uso frequentissimo in tutta l'Asia minore e nella Grecia ove più particolarmente si celebrarono presso gli abitanti di Delo, di Rodi, e d'Atene. Se ne attribuisce la prima instituzione a Temistocle, il quale, allorquando l'esercito de' Greci moveva contro quello de' Persiani, essendosi a caso imbattuto in due galli che accanitamente fra loro combattevano, gli fece osservare ai suoi soldati, raccomandando loro di mostrar l'istesso coraggio contro i nemici della patria. Eliano riferisce che, debellati i Persiani, venne per legge stabilito che quella vittoria fosse ogni anno celebrata con un pubblico combattimento di galli sul teatro d'Atene.[2] Ed è in ricordanza di tal fatto che in alcune medaglie di Caristo, nell'Eubea, trovasi espresso un gallo, il quale nelle ateniesi tiene talora fra gli artigli una palma trionfale. Era il gallo simbolo

[1] « Ille qui misere admodum gallum pinxerat, jussit famulum longe a pictura repellere veros gallos. » (Plut., *De Discr. Adul. et Amic.*)

[2] « Post devictos Persos Athenienses legem posuerunt ut galli quotannis, uno die, publice in theatrum certarent. »

di valore: per tal cagione i soldati di Caria, rinomati per tale qualità, avevano i loro cimieri effigiati a modo di creste, ed eran detti *galli* nell' esercito persiano: ed allorchè Ciro veniva ucciso da uno di essi, volendo Artaserse rimunerarlo in modo più onorifico gli accordò il privilegio di portare un gallo d'oro collocato sopra un'asta alla testa dell'esercito.[1] La legge romana costringeva i giovani ad assistere ai combattimenti di galli, affinchè vedendo essi quegli animali mostrare, benchè esangui e semivivi, un indomito coraggio contro il proprio avversario, ne fossero incitati a comportarsi con eguale audacia.[2]

È frequente l'allusione a tali spettacoli nelle antiche gemme romane, ove presso i galli si vedono soventi fanciulli colle ali, che da taluni furono creduti Amori, ma che da dotti archeologi furono con fondata ragione dimostrati essere i Genii del Circo. L'emblema del gallo trionfante, derivato dalle costumanze del paganesimo, trovasi anche talvolta espresso nei vetri sepolcrali degli antichi cristiani per adombrare le vittorie dei martiri. Niun popolo fra quelli dell'antichità fu più dei Greci appassionato pei combattimenti di galli, che in alcune contrade si pubblicavano, come gli spettacoli dei gladiatori, con gran pompa e solennità. Varrone e Columella scrivono che i galli di Tanagra erano i più ricercati per la bellezza delle forme, e per una sveltezza maggiore che gli rendea più atti al pugilato, *gallos pugiles Tanagreos*. Quelli di Rodi avean nome di coraggiosissimi, ed eran di statura straordinaria, cosicchè si mandavano

[1] « Cui præmii loco rex dedit ut in bellum semper aureum gallum hastæ impositum ante aciem gestaret. » (Plut. in Artax., tomo III, pag. 263.)

[2] « Subit enim sensim animos incitatio ad pericula ne gallis ignaviores, minusque audaces videantur. » (*De Gimnas*, tom. II. pag. 421.)

fino a Roma. Nè sol la plebe, ma i patrizi, e gli stessi imperatori si mostravano avidi di tali spettacoli, durante i quali si facevano enormi scommesse, come ancora si pratica in oggi presso gl'Inglesi, gli Americani degli Stati Uniti, e, al dir di Makartney, anche presso i Cinesi. In tali giuochi non combattevan fra loro i soli galli, ma si usava metter con essi a paragone anche quaglie e pernici, e talora perfino galli d'India.[1] Fu volgare opinione, al dir di Plinio, che il mescolare ai loro cibi le foglie del capelvenere gli facesse più ardenti al combattimento.[2] Divennero tali spettacoli frequentissimi in Francia nei secoli XVI e XVII, e scrivono alcuni autori esser eglino stati causa di riprovevoli abusi, non solo presso i secolari, ma anche presso gli ecclesiastici, fra cui si annoveravano perfino alcuni vescovi. Si citò in tal numero il vescovo di Senez, in Provenza, il quale possedeva un gallo di Rodi dotato di sì raro coraggio che non osavano affrontarlo gli stessi cani che stavano a custodia del proprio castello.[3] La qual cosa non farà maraviglia se si presta fede alle parole di Plinio, il quale accerta che i galli incutono terrore ai più fieri leoni.[4] Una qualità anche più straordinaria che venne osservata in un gallo al tempo ove erano consoli di Roma Marco Lepido e Quinto Catulo fu quella dell'umana loquela.[5] Giovanni Passerano, poeta del secolo decimosesto, ci ha lasciata un'elegantissima descrizione, in versi esametri, dei combattimenti di galli che usavano ai suoi tempi.

[1] Plut. *in vita M. Antonii.*

[2] « Perdices et gallinaceos pugnaciores fieri putant foliis adianti in cibum eorum addictis. » (*Hist. Natur.*. lib. XXII.)

[3] « Tam magnanimus et ad prælia paratus ut ne liceret quidemcani chortem intrare, nisi male mulctari vellet. » (*De Laud. Prov.*, lib. II, pag. 38.)

[4] « Terroris sunt etiam leonibus ferarum generosissimis. » (*Hist. Nat.*, lib. X, cap. XXIV.)

[5] « Invenitur in annalibus, Ariminensi agro, M. Lepido et Q. Catulo coss., in villa Galerii locutum gallinaceum semel. »

POTTER PAOLO.

DELLA ZOOGRAFIA FIAMMINGA E OLANDESE.

IL DIAMANTE DI POTTER.

La scuola fiamminga, di cui fu pregio il buon colorito, di cui fu difetto la volgarità, potè meritamente dirsi l'iperbole della nota massima d'Eupompo sull'esatta imitazione della natura che l'arte impone all'artefice. Il motivo per cui una tale imitazione, applicata in senso assoluto, riusciva favorevole allo sviluppo della pittura greca, nociva a quello della fiamminga, era l'avere i Greci avuta sott'occhio una natura ove alla bellezza dei volti andava unita la leggiadria delle membra, mentre i Fiamminghi ne avevano una triviale nelle fisonomie, tozza nelle corporature. Onde gli uni e gli altri a lor posta risentendosi dell'influenza emanante dal rispettivo modello, ne avvenne che, mentre la scuola greca erane condotta a toccar l'ideale della figura umana, la fiamminga invece si trovasse vie meglio sempre dal medesimo allontanata. Infatti i suoi più rinomati maestri non solo improntarono i caratteri del tipo nazionale ai personaggi biblici o mitologici appartenenti ai rispettivi temi, ma essendo in essi irresistibile l'azione dell'indole propria, non se ne poterono astenere anche allorquando per migliorare il disegno, e correggere la volgarità delle native fattezze, venivano a studiar le opere dei nostri classici, e seguen-

done le tracce, tentavan farsi un'aureola coi raggi del genio italiano.

Questa nostra asserzione a cui tante son le prove quante furon le tavole di quelli, si trovò con più evidenza dimostrata nell'istesso corifeo della scuola fiamminga, Pietro Paolo Rubens. Leggesi infatti che, avendo quell'abile coloritore voluto copiare la Cena di Leonardo al convento delle Grazie in Milano, egli traducea così bene negli andari del proprio disegno le nobili figure di quella composizione che, spogliato l'originale suo carattere, ella rivestiva quello del maestro d'Anversa, al punto che da ogni intelligente si sarebbe giudicata opera spontanea del suo pennello. Lo stesso fenomeno psicologico venne a riprodursi in occasione della copia che il Rubens avea tentata della celebre tavola di Tiziano, collocata nel *Palacio Nuovo* di Madrid, rappresentante Adamo ed Eva, i cui volti sotto il suo pennello cangiarono in quel modo medesimo la regolarità del tipo italiano, colla più greggia fisonomia fiamminga. Nel considerare questi fatti, si deve però avvertire che quanto lo studio servile di quei pittori sopra una natura degenere dovea concorrere a degradarne le opere nello stile classico, altrettanto era proprio a farle vieppiù pregevoli quando tal servilità si applicava all'imitazione degli animali, ove l'esattezza nel rendere la forma bastava a produrre l'eccellenza del genere. Non è pertanto da meravigliarsi che dotati com'eran la maggior parte di scarsa fantasia, si dessero quei pittori con certa parzialità ad uno studio, ove lor parea di poter ricomprare l'inferiorità del grado colla superiorità dell'imitazione, nella quale si dee riconoscere come dal bruco che si rutica sul filo d'erba, sino al bue, all'orso e al leone che calcano le lande nordiche o le sabbie dei deserti, abbiano essi percorsa l'intera serie di quelle specie. Onde può

dirsi meritamente che anche la scuola fiamminga ebbe a vantare i suoi Nicia, i suoi Mironi e i suoi Calamidi; ed è notabile che i maestri di quella contrada si volsero anch'essi a coltivar in modo più esclusivo questa minore pittura ad un'epoca, ove l'arte, avendo avuto campo di spaziare fra i temi più elevati, andava, come già nella Grecia e poi in Italia, in traccia di nuove impressioni.

Era infatti sullo scorcio del secolo decimoquinto, ossia cent'anni dopo che Umberto e Giovanni Van Eyck aveano primi iniziata la lunga caterva d'artefici che illustrava dipoi quella contrada, e dappoi che Ruggero di Bruges, Vander Goes, Van Ouwater, Dirck d'Harlem, Hemmelinck, Vander Meir ed altri di quella prima epoca avevano appese sugli altari di Leida, d'Ypres e di Malines le tavole sacre, lor precipuo ornamento, che, invaghiti d'un genere ove fa vece di genio la pazienza, eran altri artisti naturalmente condotti alla pittura dei fiori, e per essa a quella degli animali che per tal dote hanno grado negli ordini dell'arte. E come presso i Greci, dall'emulare le ghirlande maestrevolmente intrecciate dalla bella Glicera, era Pausia Sicionio passato a primeggiare nella pittura dei bruti, così pure avveniva a quello tra i Fiamminghi, che calcando il medesimo sentiero, primo segnava il proprio nome nei fasti di quella doppia imitazione.[1] Era questi Lodovico de Bos,

[1] Le osservazioni che qui facciamo sull'andamento che lo studio degli animali ebbe nella scuola fiamminga, si riferiscono particolarmente a quel progressivo sviluppo che la induceva a trattare un tal genere, non già incidentemente e solo per corrispondere alle necessità imposte agli artisti dai temi storici o religiosi come avveniva all'età di Van Eyck e dei suoi primi successori, ma a quello per cui si applicava con apposito intento all'imitazione dei bruti che in essa diveniva un genere suo proprio. Il quadro ove Giovanni Van Eyck figurava un drappello d'uomini d'arme a cavallo, fra cui collocava il ritratto del duca di Fiandra Filippo il Buono, ac-

il quale fioriva in Bois-le-Duc a mezzo il secolo decimoquinto. Sedotto dalla più vaga fra le pompe della natura, era egli che intrecciava sulle proprie tele i primi fiori dell'immortale corona che i pennelli illustri di Seghers, Thielen, Heem e Van Huysum ponean sul capo all'Arte Fiamminga. La verità con cui de Bos era giunto a dipingerli lo indusse a crescerne l'illusione moltiplicando su essi que' tanti animaluzzi bruci, chiocciole, farfalle e cavallette che eccessivamente prodiga vi porge la natura; e il sottile di lui pennello imitava sì perfettamente anche i più piccoli, che, al dir dei biografi, sol colla lente si potea giungere a discernere la varietà di loro forme. La finezza mai sino allora veduta dei lavori de Bos, e la meraviglia che destarono, produssero la consueta serie di conseguenze anche in quella scuola, cioè prima il plauso, poi la voga, poi l'imitazione e quindi il progredir che fecero gli artisti dall'una all'altra specie.

Infatti alcuni anni dopo la comparsa di tal pittore, ossia nel 1480, ne calcava le pedate Enrico de Bles, paesista, il quale passando dagl'insetti ai volatili, e da questi ai quadrupedi, parve seguire in tale studio una scala progressiva e scientifica. Era uso di questo pittore

tanto al proprio e a quello d'Uberto suo fratello, dimostra che fin d'allora si dipingevano animali: ma nel far l'elogio dei cavalli di Van Eyck, gli stessi scrittori fiamminghi osservavano aversi questi a reputare belli per quel tempo, benchè molto lontani dalla perfezione a cui gli condussero dipoi Woowermans e Vandyck, e quegli altri cho più tardi primeggiarono nel rappresentarli. Le nostre osservazioni tendono pertanto a considerare qui direttamente l'epoca in cui quell'imitazione, fatta oggetto di studio più apposito, si diffuse più particolarmente in quella scuola, ivi promossa così dalla bellezza indigena degli armenti olandesi come dalle amene regioni o dai verdi pascoli ove i pittori gl'introducevano, secondata dall'indole del popolo inclinato all'imitazione naturale anzichè all'ideale, dalla verità e dall'eccellenza a cui l'impegno dei maestri ne condusse le opere, e più di tutto dalla grandezza dello spaccio e dei prezzi a cui esse attinsero in ogni contrada d'Europa ove la lor primazia era universalmente riconosciuta.

rallegrare con varie figure d'animali le vedute che egli ritraeva dal vero, ove, a modo di firma autentica, solea dipingere in un canto della tela una civetta, animale per cui aveva speciale predilezione. Il suo capolavoro, posseduto dalla città d'Amsterdam, rappresentava una veduta campestre ove figuravano parecchie scimmie che dopo avere involate alcune ciarpe dalla vetriera d'un merciaio addormentato all'ombra d'un albero, saltellando fra i rami, ve le appendeano in mostra. L'ardito pennello d'Hans Bol, altro paesista, che operava in Malines nel 1534, estendeva quindi assai il dominio di tale imitazione, di cui lasciava memorabile prototipo in una raccolta di pitture a tempera, rimasta in Anversa, ove si vedevano diverse specie d'animali terrestri ed acquatici, tutti fatti dal naturale, opera che per l'incredibile sua finitezza, facea la meraviglia degl'intelligenti d'ogni contrada d'Europa.[1]

Lo straordinario infervoramento che facea fiorir la pittura in Olanda e nelle Fiandre verso la metà del secolo XVI, fu uno dei segni che improntassero un carattere più glorioso alla storia di quella nazione, in cui l'amor della patria indipendenza, dando una forte scossa agli spiriti, gli eccitava a que' nobili slanci, che producono ad un tempo l'eroico ne' fatti, e il grandioso nei monumenti. Quel periodo di rivolture e di lotte sanguinose venne a validare una verità già posta in fermo dal prosperar che fecero le arti ai tempi agitati di Pericle, ed a quelli agitatissimi di Giulio II e di Leon X, che l'emozione del pericolo, e lo strepito dell'armi sono favorevoli a quegli studi per l'impulso che danno alle menti; cosicchè quanto da un lato si perde in securità,

[1] I cavalli del quadro del *Calvario*, da lui dipinto per una chiesa d'Amsterdam, erano riconosciuti i più belli che si fossero sino a quell'epoca veduti nella Scuola Olandese.

si guadagna dall'altro in energia. L'operosità che spiegavano a que'giorni Bruges, Leida, Harlem, Anversa, Amsterdam e altre città del Brabante e dell'Olanda, non ebbe la pari in verun'altra circostanza di quel popolo, mentre, al dir di Van Mander, nella sola Malines si annoveravano allora meglio di cento cinquanta officine di pittori, ove, promosse da numerosi e talvolta illustri committenti, fervevano le opere dell'arte. A ragione può dirsi fosse l'intera contrada invasata da un entusiasmo pittorico, che dalle classi più doviziose si apprendeva ai sodalizi popolari e agl'istessi individui. Divenuta così il bisogno della nazione, la pittura non tardava ad esserne la gloria. E se, come la greca e l'italiana, ella non giunse a superare il bello della natura nell'umana forma, può meritamente dirsi che in tutte le altre ella la pareggiasse.

La perfezione a cui i corifei di questa scuola condussero allora l'imitazione degli animali ebbe, oltre all'ardore proprio di quella grand'epoca che onora più particolarmente l'Olanda, una causa attinente al naturale sviluppo dell'arte, sulla quale importa dare qualche speciale ragguaglio. Ognuno che conosca di pittura deve ad un tempo conoscere quanto la notizia dell'osteologia sia indispensabile a rappresentare correttamente tutti gli esseri organizzati dall'uomo sino al volatile. Dee pertanto maravigliare che essendo la notomia degli animali andata esente dai divieti che incepparono quella degli uomini fino al giorno ove la facoltà teologica di Salamanca dichiarava potersi, *senza sacrilegio*, spararne i cadaveri, non fossero fino a mezzo il secolo decimosesto apparsi libri o stampe, ove i pittori trovassero correttamente disegnate le ossature dei bruti. Eppure è opinione dei più chiari anatomici che tutti gli scheletri incisi in rame, o messi insieme al naturale fino a quell'epoca,

abbiano a dirsi difettosi, benchè vi concorressero uomini forniti d'apposite cognizioni come Meyer, abile disegnatore, e Coiter allievo del modenese Falloppio, uno dei dotti che meglio contribuirono al progresso della zootomia, il quale pubblicavane un trattato con illustrazioni, comenti e figure.[1] Deve anzi reputarsi cosa assai singolare che tal negligenza ancor perdurasse in un'epoca assai innoltrata della pittura moderna, cioè verso la metà del secolo decimottavo, quando le cose attinenti alle scienze eran dalla crescente civiltà perfezionate, cosicchè nel libro sull' *Equitazione*, sontuosa opera stampata da La Gueriniére, primo cavallerizzo di Lodovico XV, e in quell' istessa pubblicata dal celebre Buffon, benchè copiosa d'erudizione e per altri pregi lodevole, non si trovava un solo scheletro d'animale che potesse per esattezza osteologica servir di norma. Ora si dee notare che, mentre ai pittori della rimanente Europa era, fino alla metà di quel secolo, fatta una sì scarsa parte nella notizia d'una scienza sì importante alla buona condizione dei temi che occorrono nella pratica, gli Olandesi al contrario ne ricevean circa dugent'anni prima le più proficue lezioni da uno de' loro compaesani, il celebre Crispino Vander Paas, disegnatore e incisore zelandese, nato in Armuyde nel 1536. Il trattato ove erano scientificamente definite le forme e le proporzioni di varie specie d'animali da lui stesso disegnati sul vero, saliva tosto in grandissima fama, e diveniva il canone assoluto a cui successivamente ricorreano Berghem, Potter, Nicasius, Wouwermans, ed altri primari della scuola, i quali, ricorrendo all'oracolo medesimo, tutti vi attin-

[1] « Gabr. Fallopii Lectiones a Volchero Loitero collectæ; accedunt diversorum animalium sceletorum explicationes, iconibus artificiosis et genuinis illustratæ etc. » Noremb. an. 1575.

geano le norme di buon disegno, che a quella, sopra ogni altra, dava la primazia di tale imitazione.

Ci parve di qualche rilievo per questi nostri studi l'indagare quali potessero essere le cause da cui era prodotta l'agglomerazione di que' tanti pittori che nella breve cerchia del secolo decimosettimo portavano alla più alta perfezione la pittura d'animali, e ognuno riconoscerà doversi considerare come una delle più positive l'apparizione che, mezzo secolo prima, faceva in Olanda un pittore la cui scienza fu riconosciuta da uno dei più rinomati anatomici d'Europa, Pietro Camper, che erane lettore nell' Università di Groninga e d' Amsterdam.[1] E ciò che vie meglio dimostra l' influenza che la dottrina di Vander Paas esercitava nelle officine olandesi è l' informazione che egli stesso davaci nel proprio libro sulla dimestichezza da lui avuta con parecchi de' più chiari maestri della contrada, Vander Burg, Bloemaert e P. Paolo Rubens, col quale egli era più familiare. Va per suo piede che, voglioso quel grande di superare i suoi rivali anche in questo genere di pittura, si valesse delle cognizioni anatomiche di Vander Paas a meglio perfezionare il disegno dei suoi animali, e massime dei leoni di cui, più appassionato, facea sovente studio dal vero.[2] Infatti niuno, senza eccezione, fu più corretto di Rubens nel segnarne le ossa e le musculature, onde avvenne che o da esso istrutti, o eccitati dal suo esempio, sorgessero allora ad illustrare quella scuola i Snyders, i Mierhop, i due Griff, Iordaens, Nicasius, Beeldemacker e tanti altri della stessa falange. Nel considerarne il nu-

[1] Il celeberrimo Cuvier annoverava Camper fra gli scienziati che meglio concorsero a far progredire le scienze fisiche nel secolo decimottavo.

[2] Non basta copiare un animale dal vero se un' esatta cognizione osteologica non ne accerta la forma e più particolarmente le attaccature, che appaion come indeterminate a chi senza un tal previo studio, le veda sul naturale.

mero non possiamo però astenerci dal ricordare, ciò che in altro luogo già abbiam notato, esser, cioè, condizione spesse volte rinnovata nell' andamento della pittura che i sommi ingegni, d'un ordine medesimo, tutti siano apparsi in un dato periodo che ne vide l' aurora e l' occaso, senza che il successivo ne vedesse poi la riapparizione.

Sono tante e sì varie le difficoltà inerenti allo studio della natura, che, anche nell'imitazione degli animali, pochi, senza eccettuare i settecentisti olandesi, andarono immuni da qualche menda. Tale difficoltà che dovrebb' essere causa di studio, spesso lo è di scoraggiamento e di negligenza; e può dirsi difetto ovvio fra gli artisti che, quando ferve più operoso lo spaccio d' un genere di composizioni venuto in moda fra i committenti, essi facilmente s' inducono a rattiepidirsi, e a trascurare quella castigatezza di disegno da cui aveva origine la fama di loro opere. Ciò più facilmente avviene in quelle cose che si riferiscono alla prospettiva o alla notomia, le quali l' una e l' altra richiedono che il pittore sospenda l' opera della fantasia per sostituirvi quella del calcolo o della scienza. La stucchevolezza genera l' incuria; l' artefice fidando nello studio fatto, trascurando il da farsi, scordando che l' arte ha solo vitalità dal vero, opera di memoria, e a grado a grado introduce nelle sue figure un disegno ammanierato, se non in tutto almeno in qualche parte, il quale, se altera la forma naturale e presta alla critica degl' intelligenti, trascorre però inosservato dal volgo o ignaro o indifferente, cosicchè egli mantiene, o crede mantenere inalterata la propria riputazione. Di tale sviamento dalle sane regole davan lamentabile esempio anche taluni di quei primari maestri dell' antica scuola olandese, che ebbero più fanatici e più universali ammiratori.

Una dichiarazione così francamente offensiva all'alto

grado che essi occupano negli annali dell'arte potendo farci accusare di tracotanza da chi la stimasse soltanto emanata da personale nostro convincimento, intendiamo perciò rimuoverne da noi la malleveria, e darne il carico a tale che, essendo dalla dotta Europa ascritto fra gli oracoli più incliti della *Notomia comparata*, niuno possa ricusarne ragionevolmente l'autorità. Il perchè prendendo a guida il libro [1] ove Camper esponeva le tante analogie che corrono fra l'uomo e gli altri animali, qui ad instruzione degli artisti brevemente ne accenneremo i vari giudizi, ond'essi apprendano come anche le tavole di quelli che il mondo giudicava irreprensibili, abbian pur dato presa ad una censura, che essendo fondata sui canoni più positivi della scienza, ne accusava gli sbagli, e ne sminuiva la riputazione.

Nota dapprima quello scrittore che lo studio da farsi sugli scheletri così diversi di tanti animali, sarebbe talmente gravoso ai pittori, che pochi, anche in una lunga vita, avrebber campo d'instruirsene a dovere, mentre per altra parte l'esperienza insegna avere il maggior numero de' maestri attinta prima del sesto lustro la propria celebrità. Conclude pertanto che non sia strettamente necessaria una profonda cognizione sulla notomia d'ogni specie, ma soltanto quella generale d'alcune parti principali la cui analogia si trova sempre in tutte uniforme, la qual cosa conduce lo studioso a disegnare gli animali con maggior prontezza e precisione, come praticarono Potter, Berghem, Wouwermans, Snyders e Castiglione, ma soprattutto Pietro Testa, da lui detto incomparabile per la sua correzione. A conseguire, senza troppa fatica, una pratica anatomica per cui le sue opere vengono in qualche rinomanza, assai giova al pittore che egli faccia

[1] *Discours prononcés par Pierre Camper en l'Académie du Dessin d'Amsterdam et traduits par d'Isjonval*, Utrecht 1792.

uno studio ben considerato di quelle parti che per essere meno adipose, lascian trasparir più ricise le forme delle ossa e dei tendini sotto la cute come avviene nelle articolazioni e nelle attaccature. Anzi può affermarsi che quando siano bene intese, e toccate con spirito, esse hanno virtù di fermar l'occhio degl'intelligenti, e bastarono talvolta alla rinomanza dei maestri. Tra questi dobbiam meritamente annoverare Niccolò Berghem, le cui tele già ricercatissime, lui vivo, divennero ora quasi irreperibili. Eppure scrive il Camper come in generale egli peccasse totalmente contro la retta disposizione dello scheletro nella maggior parte dei bruti che rappresentava. Furono riprovevoli le teste dei suoi giumenti, troppo vellosi i suoi capri, troppo smingoli i cervi, senza eccettuarne quello d'una sua *Caccia* incisà dal Dankerts, e molte delle sue pecore trascuratamente disegnate quantunque una parte ne incidesse poi egli medesimo all'acqua forte. Egli è altresì talora difettoso nel collocamento delle scapule, massime quando elle sono viste in faccia, e si mostrò pure scorretto in quello delle parti naturali nei tori e nei giumenti che spesso ripeteva nelle sue composizioni. Le opere di D. Stoop, coetaneo di Van Hagen, ebbero nominanza, e committenti: eppure la maggior parte dei suoi cavalli hanno mal connesse le membra, tozze e materiali le gambe, e sempre nelle varie specie le teste son troppo piccole, i colli troppo corti, cosicchè l'animale non sarebbe in grado di arrivare a pascer l'erba sul terreno. Simili ai cavalli di Stoop erano quelli d'un ingegnoso pittore che riuscì abile in più generi, Pietro Laar, lodatissimo nelle figure dei cani, delle capre e dei giumenti, ma in quelle delle vacche biasimevolissimo. I quadri di Giovanni Vanden Hecke, altro cerretano della professione, il quale con molta disinvoltura di mano traeva a sè le lodi e l'oro

dei dilettanti poco intelligenti, non reggono essi neppure ad un' accurata disamina: cani, cavalli, asini e buoi, tutti difettosi, eppure caramente pagati nel furor della voga, tutti perdettero il lor valore quando al cessar di essa vennero sottoposti a maturo giudizio. Simone Van Ulièges, quantunque dotato di singolar diligenza errò nelle forme dei suoi volatili, e mostrò sconnesse e male appiccate le ossa e le articolazioni delle sue figure di cani, d'arieti, di capre e d'altri quadrupedi. I leoni di Stefano Picard, morto in Amsterdam nel 1721, che pur ebbero fama in ogni contrada d'Europa, non reggono ad un esame critico perchè tutti sono male insieme, ad eccezione di quelli dovuti all' opera d'Alberto Durero o del Rembrandt. Filippo Wouwermans fu tra'pittori olandesi quello che adunasse nelle sue tele una maggiore somma di bellezze, sia per la sceltezza del disegno, sia per l' incanto del colorito. È però vero il dire che egli non vide e non usò rappresentare se non la forma greggia e inelegante del cavallo fiammingo, ma in tal genere d'imitazione mai non venne superato da nessuno, in nessuna scuola. Quelli incisi in rame da Giovanni Vischer e Dankerts sono i migliori dell'industre pennello. A tutti questi dee però dirsi superiore Adriano Van de Velde. La correzione del suo disegno nella forma propria di ciascun animale non ebbe la pari. Il suo tocco facile e intelligente ne rivela evidentemente la molta dottrina anatomica. Le vacche e i buoi che se ne adunarono in una raccolta estratta dai suoi dipinti, sono degni d'ogni encomio. Più d'ogni altro è noto il gruppo ove egli rappresentava un toro e una giovenca: questa venne però criticata per la lunghezza delle sue zampe. Egli tenne pure talvolta troppo lungo l'osso dell'anca nelle vacche slanciate alla corsa. Nella vacca al pascolo, da lui incisa all' acqua-forte egli mostrò una superiorità incontrasta-

bile sugli altri pittori, ma rimase all'incontro assai inferiore a sè stesso allorchè volle trattare il cavallo al pascolo, non avendo egli dato alla testa se non un terzo di sua altezza, per cui rimase troppo piccola, e per non averne bastantemente elevata la spalla, il che diede apparenza di troppo lungo al collo dell'animale. La qual cosa induce il Camper ad osservare che niuno dovrebbe mai dipingere un cavallo in siffatta attitudine, ove anche il più elegante di forme sembra avere il collo d'una lunghezza sproporzionata che tutta ne deforma la figura.

Avendo percorsa di grado in grado la scala ascendente delle precipue stazioni assegnate dalla zoografia ai pittori d'animali della scuola olandese, siamo giunti a quello che essendo promulgato il primo di essi, pareva (com'è comun giudizio) dover essere degno del glorioso titolo di *Senza errori*, che la scuola fiorentina dava ad Andrea del Sarto. E ci parve doversi dire audace l'uomo il quale, osservando il corso di quell'astro, osasse elevare un occhio scrutatore a tanta altezza. Ma la scienza non ha eccezione di riguardi; e le sentenze da lei pronunziate dimostrano meno la severità dei suoi giudizi che la bonarietà della nostra ignoranza. Sarà difficile a chi conosca le tavole del Potter frenare la propria meraviglia nell'udir dalla voce autorevole del Camper, che quelle stesse vacche a cui sol mancava l'alito e il moto, e che ci paiono competere con quelle inarrivabili dell'antico Mirone, abbiano a dirsi mal disegnate;[1] ch'egli pur si mostrasse talora incerto sul retto collocamento delle scapule come appare nelle figure incise dal de Bie; e che il toro che di sua mano egli stesso incideva all'acqua forte fosse assai lontano dall'aver la bellezza di quello

[1] « La plupart de ses vaches sont on ne peut pas plus défectueuses quant au dessin; il s'est trouvé également en peine de l'emplacement des omoplates ec. » (pag. 45.)

di Van de Velde, che pur fu secondo al gran caposcuola. Sembra però che l'istesso Camper abbia avvertito come i giudizi da lui portati su questi abilissimi fra i pittori d'animali, contrastassero colla fama che ne aveva esteso il nome in tutte le contrade, epperò s'inducesse a giustificarne la severità al tribunale della pubblica opinione. Ecco pertanto le parole con cui, volgendosi ai suoi lettori, si fa a risolvere una tale apparente contraddizione: « Ma perchè accade egli, mi direte, che a malgrado di tanti difetti noi troviamo sì ammirabili le opere di quei gran maestri? La soluzione è semplice. Gli è perchè non avendo noi medesimi veruna precisa notizia sulla vera conformazione degli animali, per quanto poco ci dia gusto l'insieme di tali opere ce ne contentiamo. Un colorito armonioso e lusinghevole e qualche botta buttata con brio di pennello basta a farci andare in estasi, e ci fa scordare ad un tempo i difetti dei maestri, e la nostra incompetenza. »

Terminata questa digressione che era necessaria a dimostrare l'importanza e le difficoltà dello studio, e i difetti di chi pareva esente da ogni difetto, è tempo che usciamo ormai dalle desolate regioni della critica, per innoltrare il passo in quelle liete e serene che ci offre allo sguardo la tela d'uno dei più felici emuli della natura, che ci pose sott'occhio una scena di quella famiglia numerosa d'armenti che gli Olandesi lasciano errare nelle vaste lor praterie. Nulla meglio segna i gradi di verità che accostano l'opera dell'imitazione a quella del Creatore quanto il maggiore o minor grado che corre fra le sensazioni derivanti nell'animo dall'una e dall'altra. Il primo effetto che spontaneamente produce sul riguardante la vista di quest'oceano di verdura, ovunque limitato dell'uniforme linea definita dall'orizzonte, è un'impressione di calma che lentamente si trasfonde nell'anima

e le fa provare le sue delizie. Sembra che la brezza leggera solita a spirar dalle praterie nelle ore mattutine aliti verso noi la fragranza dei mille fiori che le smaltano. Quanto più la scena del mondo è agitata intorno a noi, tanto più conforta incontrare, almeno in pittura, un luogo ove regni il riposo e la pace. Eccoci giunti in quell' augurato soggiorno. Qui tutto è tranquillo: il cielo, la terra, l'uomo, l'animale! Come già Virgilio dipingea Titiro pastorello che, lento all'ombra dei patuli faggi, stava cantando la musa di quelle selve; qui un altro poeta, con altri colori, ci mostra un'egloga campestre, ove, in assenza del mandriano, sole richiaman l'occhio le sue mandre. Ecco dinanzi a noi un crocchio di vacche e buoi olandesi, che pacifici é gravi di tutta la gravità nazionale, adagiati sulla fitta erba, stanno ruminando pensosamente il cibo che lor fornirono gli ubertosi pascoli ove traggono la vita. I limpidi canali che d'ogn' intorno gli circondano, sono i soli guardiani che gli custodiscano; e il terreno su cui vanno errando è il solo ovile che gli ricoveri. Pochi animali al mondo menano una vita più beata; e, dal bue Api in fuori, niuno di quella specie mai dovette mostrarsi più contento della propria sorte. L' atto maestoso di questi impronta nel loro aspetto una dignità filosofica, che ai seguaci delle dottrine di Pitagora potrebbe inspirare i più rispettosi riguardi, e indurli a considerare come nelle umili lor membra abbian per avventura potuto trasmigrare alcuni di quegli spiriti da cui furono animati i corpi di quei saggi che illustrarono le antiche età. I quali forse qui trassero a convegno per comunicarsi, in un linguaggio sol da essi inteso, le dotte loro elucubrazioni. Qualunque sia il misterioso destino che presiede alle anime di queste inferiori specie quando saranno uscite dal loro integumento corporeo, sembra che la bontà improntata

nelle lor figure, e la vita utile all'uomo, abbiano ad esser prenunzie d'una sorte felice chi sa in qual luogo, chi sa sotto qual metamorfosi. Su tal grave quistione, da Averroe fino a Descartes, e da questo fino a noi, l'umana filosofia ancora non pronunziò l'ultima sua parola: e la sorte riserbata all'anima delle bestie, massime di quelle che dalla crudeltà o dall'avarizia dell'uomo furono più tormentate, è nell'inesplorata balía di una Provvidenza che solo può mostrarsi buona e benefica verso tutte le sue creature.

La prospettiva di questa veduta, presa sì radente alla linea orizzontale, cresce merito all'ingegno del pittore per la difficoltà d'operare a un punto di vista così radente il terreno, ove non solo la difinizione dei piani, ma la proporzione delle figure si fa assai malagevole. E convien dire che il maestro se ne sia disimpegnato con particolare disinvoltura, l'effetto essendo d'una tal verità che la distanza percorsa dall'occhio nel portarsi agli ultimi piani sembra veramente sterminata, benchè sia di fatto in brevissimo spazio definita. Il getto del pennello poi è di sì imperiosa bravura, sì butirroso il colore, sì appropriato all'uopo il suo tuono, che ogni colpo segna, ciocca per ciocca, l'andamento e il rilievo dell'irsuto pelame sul dorso dell'animale.

Niuna fra le tante opere tramandateci da questo insigne artefice parve più meritevole dell'osservazione fatta dal Camper sull'irregolare influenza che la vaghezza delle tinte e lo spirito del tocco sogliono esercitare sul riguardante, e sul fascino irresistibile che insieme uniti hanno sul suo criterio pittorico. Tutti che osserveranno questa tela dovran riconoscere aver la mano dell'artefice toccati in essa gli estremi limiti dell'arte. Dopo la perdita dell'*Idropica* di Gerard Dow, che acquistata, fu vanto, e perduta, vergogna ai passati nostri governanti,

questa rara opera è rimasta la più preziosa dell'antica raccolta de' Sabaudi. Essa fu detta per antonomasia il *Diamante di Potter;* ebbe gli onori della prigionia in Francia nel 1798 quando la spoliazione si chiamava conquista; e quelli del ritorno in Italia nel 1815, quando la restituzione si chiamò giustizia.

Nel Museo di Parigi il nostro diamante era collocato a poca distanza dal celeberrimo *Toro d'Anversa*, figura di grandezza naturale, e capolavoro di Paolo Potter, stato involato e poi restituito all'Olanda. Il giorno in cui il quadro d'Anversa riprendea la via del settentrione, quello di Torino riprendea la via del mezzogiorno. E per l'interesse della pittura come per la conservazione dei preziosi suoi portati, sarebbe stato da augurarsi che nè l'uno nè l'altro mai fossero stati remossi dal santuario, ove e il diritto e la civiltà doveano in egual modo proteggerli contro le profanazioni della barbarie.

VAN OSTADE ISACCO.

IL BELLO E IL DEFORME NELLA PITTURA.

LA SUONATRICE DI FLAUTO.

Ogniqualvolta dalla scuola italiana si passa alla scuola olandese o fiamminga, avviene come se da magnifico tempio o da patrizio appartamento si penetrasse repente in alcuna anticamera o taverna o cucina, sì che, abbandonata la compagnia dei santi, dei monarchi e degli eroi, uno si trovasse a un tratto ridotto a crocchio coi bettolieri e le serve, tra il fumo del tabacco, l'ebrietà de'brindisi, le risse de' giuocatori, lo scroscio de' bicchieri. Onde potrebbero tali scuole chiamarsi le ancelle della scuola italiana, la quale da superba regina le guarda dall' altezza del suo trono, nè se le lascia troppo accostare, ma le mantiene in debita rispettosa distanza, anzi da essa alquanto disgiunte, perchè colla loro volgare familiarità o dimesso vestiario non offendano il gusto dell'elevato consorzio cui è avvezza frequentare. [1] Infatti a che verrebbero codeste ignobili figure ad intromettersi in compagnia sì eletta, se non per farvi contrasto, atte quali sono a dare fastidio anzichè diletto a fronte di

[1] In quanto viene qui espresso sulla scuola fiamminga, essa deve solo intendersi nel più volgare suo significato relativo a quei pittori che trattarono soggetti bassi o grotteschi, mentre, senza comprendere Vandick e Rubens, molti altri ve ne furono, che in piccole dimensioni produssero opere pregevoli per sceltezza di forme e buon gusto di soggetti.

tanta bellezza e grandiosità? Per tale motivo Lodovico XIV, da cui fu la pittura tenuta in onore, e sollevata a grande altezza nella sua nazione, volle con espresso ordine escluse dalle regie stanze siffatte caricature, dicendo sdegnosamente, si togliessero via *simili babbuini.* [1] In tali opere non è più la pittura quell' arte divina, che ferma sulle sue tele la venerazione del virtuoso, l'ammirazione del dotto o l'entusiasmo dell'artista; ma vi appare naturata nel brutto e nel goffo ideale, ove, con tralignamento indegno di lei, scende ad appostare le più sconce aberrazioni dell' umana forma. Invano l'occhio vi ricerca una bellezza, il cuore un sentimento. La natura è vista quivi come in uno di quegli specchi, la cui superficie, or concava ed or convessa, altera l' immagine che vi si riflette, allungandola o schiacciandola stranamente, sì che alla più austera magistrale figura tocchi tal subitanea metamorfosi da provocare immancabilmente l' ilarità dell'istesso suo latore.

Quanto gli artefici greci e italiani posero di studio e d'ingegno ad allontanarsi dalla pretta natura sublimandone le più squisite bellezze, altrettanto alcuni de'fiamminghi si studiarono di deturparla. Chi sa quante volte anche un motivo triviale osservato dai primi si perfezionò, e fu divinizzato dalla lor mente a guisa di limo terrestre dalla mano del Creatore! Chi sa quali furono i modelli primitivi da cui derivarono le idee sublimi di tanti capolavori da noi ammirati! E senza tal sentimento d' elezione nell' artefice, che sarebbero divenute le meraviglie degli scultori greci, le statue di Fidia e di Lisippo? Onde con ragione rimproverava questi ad alcuni suoi discepoli, che da essi venissero formate le figure umane quali erano in natura, e da lui quali dove-

[1] « Qu'on enlève ces magots! »

vano essere.[1] E Cicerone nel suo libro *Dell' Oratore*, accostandosi a tale asserzione del greco statuario, aggiungeva « essere nelle forme e nelle figure una certa eccellenza e perfezione, alla cui immaginata specie si riferiscono per imitazione gli oggetti cadenti sott'occhio » sì che l'artista nella sua opera abbia a fare continuo studio per ridurre questi a tale perfetta idea.[2] Così usarono i migliori fra i Greci e gl'Italiani,[3] e fra questi alcuni anche dal deforme della natura seppero estrarre i lineamenti della pura bellezza. E molti in oggi loderanno forse le molli grazie della Venere d'Annibale Carracci, alle quali fu pur modello il nudo di suo cugino Lodovico.[4] Altri si stempreranno in tenerissime aspirazioni verso alcuna commovente Vergine di Guido Reni, i quali ignorano, come siagli stata inspirata dal volto del suo macinatore di colori. Così ad alcuni artefici, come già al celebre re di Frigia, fu da Apollo conceduta la facoltà di cambiare in oro ogni vile materia tocca da essi; mentre altri, a uso arpie, corruppero ogni più bella cosa. In tal numero alcuni furono, e particolarmente nella scuola fiamminga, i quali, simili a quella figlia del re di Delo,[5] dalla cui mano tutto era cambiato in vino, sembrarono non poter muovere pennello senza che dal vino fosse loro ogni tema inspirato. Onde, conformemente alla condizione dei personaggi rappresen-

[1] « Vulgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse. » (Plin., lib. XXXIV.)

[2] « In formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea, quæ sub oculis ipsa cadunt. »

[3] È stata massima di Raffaello, tramandataci da Federico Zuccaro, che le cose deono dipingersi non quali sono, ma quali deono essere.

[4] Quella Venere fu dipinta da Annibale pei signori Bolognetti, i quali la vendettero poi al Gran-Duca di Toscana, e si trova in oggi nella Galleria di Firenze. (Malv., tom. I, pag. 528.)

[5] Enone, figlia d'Anio e di Doripe.

tati, la mezzetta effigiata o il nappo d'argento, ovvero il fiasco e il bicchiere di vetro divengono accessorio quasi inevitabili d'ogni loro composizione. Si beve nelle stanze indorate e sui soffici tappeti di Nestcher, di Mieris e di Metzu, come sulle rustiche panche e fra le mura affumicate di Teniers e di Laar. Beono i gravi magistrati, beono le dame e i cavalieri, come le rivendugliole e i contadini: nè in altro paese, se non forse in Egitto ove primo piantò la sua vite, ha il Dio, detto dai Greci *Acratoforo,*[1] ricevuto sì frequenti e sì segnalati omaggi, da potere la conquista delle Fiandre far riscontro a quella delle Indie nella storia di quel nume.

Secondo la suddivisione stabilita da Possidonio nei vari generi della pittura, questo è quello da esso chiamato sordido e volgare,[2] cui Seneca, più austero di lui, nemmeno giudicava doversi ascrivere alle arti liberali, le quali ad essere meritevoli di tal nome debbono mostrarsi degne di un uomo libero, e richiamare l'animo alla virtù.[3] Ed errano gravemente tutti coloro i quali ad escusare gli autori di tali pitture si fanno ad invocare la bravura ivi mostrata da essi; che anzi quanto ne fu maggiore l'ingegno, altrettanto deve accrescersi il nostro rammarico di vederlo sprecato in opere, se non perniciose all'arte, almeno altrettanto inutili quanto un dì fossero alle lettere gli scritti del grammatico Didimo, autore di quattro mila volumi di erudite ricerche, tendenti a definire ora la patria d'Omero, ora la vera madre d'Enea, ora ad indagare quali fossero i costumi di

[1] Che reca il vino schietto; da *acraton* vino senz'acqua, e *fero* portare.

[2] « Quatuor artium genera: sunt vulgares et sordidæ, sunt pueriles, sunt liberales. »

[3] « .... Videndum utrum doceant isti *(artifices)* virtutem. an non...., nam et hæ viles ex professo artes quæ manu constant, ad instrumenta vitæ plurimum conferunt, tamen ad virtutem non pertinent. » (Ep. 88.)

Saffo, o se in Anacreonte più prevalesse l'ebrietà o la libidine, ed altre notizie di simil taglio, anzi da disapprendersi che da impararsi. Tali produzioni sono alle arti ed alle lettere quello che certe escrescenze fungose alla naturale vegetazione, da recidersi prontamente, onde non ne sia impedito il progresso e il perfezionamento; mentre basta sovente un solo artista a corrompere il gusto di tutta una generazione. Presso il volgo, naturalmente avido di novità, la stranezza di un trovato produce facilmente la maraviglia, indi l'ammirazione, questa il lucro, e il lucro l'imitazione; e per poco che l'artista innovatore si trovi sostenuto dal credito d'alcun ricco ignorante o d'alcun semiconoscitore intraprendente, non tarderà a divenire l'oracolo universale, ed a sovvertire ogni idea di buon gusto nella contrada. Così bastò al Borromini il non riconoscere principio d'ordine e di ragione negli elementi dell'arte greca, e sostituire alle combinazioni loro le bizzarre invenzioni di sua fantasia, a declinare per lunga età la nobil arte dell'architettura dalle vie del bello e del grandioso, creando un gusto ove al suo nome doveva quind'innanzi essere associata l'idea d'ogni deformità architettonica. La novità del suo stile piacque ad alcuni potenti, piacque all'istesso pontefice Urbano VIII, e stanziatosi in Roma venne imitato nella rimanente Italia. Gl'imitatori degli imitatori lo fecero poi trapelare in tutta l'Europa, ove Guarini, Meissionier, Oppenord, Germain e molti altri ne furono lungo tempo i propagatori. Così l'Arpino col suo troppo *immaginario*, il Caravaggio col suo troppo *naturale* travolsero la pittura, l'uno in tutta la freddezza del manierismo, l'altro nella più plebea imitazione del vero; d'onde poi sorse la setta dei *tenebrosi* a corrompere le varie scuole italiane, senza che del tutto ne andasse esente quella stessa primaria dei Carracci.

L'ignoranza della pluralità che giudica le opere d'arte, è cagione sia facil cosa traviarla dal retto sentiero, ed assai difficile il richiamarvela. A commettere l'errore è sufficiente ogni mediocre artista; ma ad emendarlo durarono fatica anche i più insigni. Ben lo seppero i Carracci, quando soli vollero porre argine al torrente, e rinfrancare le migliori norme sullo studio del vero e dell'antico, contro lo scorretto e il fiacco degl'indegni loro competitori. Ben lo seppe ancora a' tempi nostri l'istesso David, allorchè imprese di restaurare la moderna scuola della sua patria, traendola dall'abbiezione ove l'avevano precipitata i Vanloo, i Boucher, i Lemoine, e gli altri manieristi del secolo decimottavo. Per la qual cosa è dovere espresso di chiunque o per professione o per diletto sia studiosò dell'arte, far vigile custodia alle porte del suo tempio, ond'elle rimangano chiuse inesorabilmente ad ognuno di tali settari che, sotto lo specioso pretesto di avvivarne la gloria, zelosi solo di lucro, la volgono alla sua rovina, e a tutti quelli ad un tempo che invece di mettere ogni studio a riprodurre nelle opere loro le bellezze più squisite della natura, si compiacquero nell'eternarne le mostruosità.

Isacco Van Ostade fu allievo di Adriano suo maggior fratello, e solo dovette ad un'immatura morte di non divenirne il rivale, e forse d'averlo superato. La di lui maniera si accosta a quella di Teniers, col quale può avvenire di confonderlo di prima presa; ma non vi si rinviene quella finezza di tocco e di tinta sì caratteristiche di quel caposcuola. Lo pareggiano però i due Van Ostade nella verità della imitazione e nel vigore del colorito, che fanno dimenticare la trivialità dei soggetti. Nella maggior parte delle sue tavole Isacco ha un fare largo e un grande nell'effetto che assai lo raccomanda. Le figure di quei suoi babbuassi, mezze tra la malizia

e la stolidezza, soglion essere modellate sul naturale con grande facilità di pennello. Le mani però lascian talora alquanto da desiderare nel disegno, e possono dirsi, anzichè fatte, accennate. Nell'ammirare certe espressioni di rara goffezza si prova un desiderio insuperabile di sapere, se veramente potè natura estendere sì oltre la sua facoltà creatrice, o se, aiutata dalla malizia dell'arte, la materia fu vinta dal lavoro. [1]

Chi si senta indotto a studiare un tal quesito, si conduca a visitare la *Suonatrice di flauto* appartenente alla raccolta del palazzo Madama. Anche su questa tela si riconosce di prima presa l'indigena influenza del Dio Acratoforo. Lo spettatore trasportato alla bettola tosto incontra sul primo limitare l'impreteribile boccale, sigillo della scuola. L'artefice fiammingo lo introduce poi non senza indiscrezione, a sorprendere un'amorosa tresca nel più solitario recesso di quelle chiostre affumicate, ove un brutto filarmonico si sente sfanfanare d'amore per una brutta suonatrice di flauto. Si direbbe che Benedetto Menzini avesse voluto dipingere la di lui figura in questi suoi versi:

Si smascella di risa, ed ha una ciera
D'un satiraccio che conduca al ballo
Giù per monte Morello una versiera.

[1] La deformità quando tocca un certo grado, ha anch'essa il suo attrattivo, benchè questo derivi più da malizia che da bontà. Chi è che visitando il Museo di Parigi, e passando avanti al quadro d'Adriano Van Ostade, ove è rappresentata la sua famiglia con un'ingenuità di bruttezza atta a provare tutta la cecità dell'amor paterno, non si è fermato a contemplarla, e non ha sorriso della confidenza che egli volle farne ai posteri? Così la presente caricatura diviene più interessante a mano a mano che se ne osserva la rara melensaggine. Eppure anche costui sarà parso bello agli occhi d'una tenera madre, che vi avrà rinvenute le fattezze del genitore. Se ella fosse stata dotata d'alcuno spirito profetico, chi sa quanto il materno amor proprio sarebbe stato lusingato di conoscere come il viso di suo figlio doveva un giorno essere attorniato di splendida cornice, e presentato ai grandi ed ai monarchi in sì sontuosa sede!

Un' immaginazione greca o italiana avrebbe facilmente trovato verso di nobilitare un tema sì triviale. La deformità del costui ceffo gli avrebbe forse fatto conferire alcuna delle boscherecce dignità di satiro, di fauno o di silvano: la contadina si cangiava in una ninfa o amadriade; ed il soggetto della *Suonatrice di flauto* avrebbe forse assunto l'eroico titolo di *Polifemo e Galatea,* o di *Pane e Siringa.* Anzi potrebbe dirsi essere tal favola qui rappresentata in parodia, se l'amante invece di perseguitare la bella, non istesse sdraiato a contemplarla. Ma la parodia non si sottopone sì rigorosamente all' esattezza mitologica non sempre meritevole di cieca fede. Oltre ciò in prova di quanto potrebbe acconvenirsi un simile intitolamento al principale protagonista, ecco i contrassegni personali che la favola ne ha tramandati sulle qualità fisiche del dio Pane: « Quel figlio di Giove e di Timbride è ordinariamente rappresentato molto brutto; col viso infiammato, [1] capelli incolti, figura di satiro, ed intentissimo in tener dietro alle ninfe, *di cui era lo spavento,»* il che non deve far maraviglia a riscontro d' un simile ritratto. Stupirà bensì chiunque si compiaccia osservare le fattezze di questo suo successore, nel vedere come in pari condizioni di volto, di capelli, di persona ec. egli sia molto più fortunato di quel Dio. La bellezza fiamminga in sull' osteria ha evidentemente minore selvatichezza di quella d' Arcadia sulle rive del Ladone, ovvero le generose tazze di Lieo meglio si confanno all' amore che non le pure acque di quel fiume. Infatti, invece di un fastello di canne questo amante ha qui bellamente raggiunta la sua ninfa che non pensa a fuggire nè punto nè

[1] Negl' *Idilli* di Teocrito un pastore, da esso introdotto nel dialogo, dice: « Noi abbiamo timore del dio Pane, perchè è sempre fastidioso e collerico. »

poco, ma gli siede accanto con dimestichezza; ed il flauto, già sola consolazione rimasta al silvestre Dio, è appena un accessorio alla felicità di questo semplice mortale. È una pastorale greca mutata in un ditirambo fiammingo. [1]

[1] Un'ultima riflessione su questa pittura. Gli studiosi e gli amatori dell'arte che praticano per la nostra Galleria, hanno occasione di osservare talvolta, e massime ne' giorni di gran calca, quale vivacità di contrasto quivi si stabilisca tra le figure naturali che osservano e le figure dipinte che sono osservate. In una folla ove, se pochi sono i conoscitori, son numerosi gli amatori dell'arte, v'ha pur luogo sovente a buon numero di persone o ineducate o idiote. La stupida meraviglia a bocca aperta, la stupida curiosità che interroga, la stupida ignoranza che risponde, operano sui muscoli labiali e frontali di molte grottesche fisonomie una sì ricca varietà di sconce contorsioni, di peregrini stralunamenti, da essere necessaria la reale presenza loro a giudicarli possibili. In tanta fecondità di natura si potrebbe essere indotti a credere l'imitazione incapace di contraffare sì peggiorativamente un volto umano. Isacco Van Ostade ha qui rivendicata con solennità l'onnipotenza dell'arte nella creazione del brutto assoluto. Il suo dipinto rimane affisso nella Galleria come cartello di sfida contro chiunque possa aver pretensione di misurarsi con esso.

PUSSINO GASPARE.

VEDUTA DEI DINTORNI DI ROMA.

Poichè il genio d' Orazio e di Virgilio ebbe illustrati or con vivaci, or con patetiche descrizioni i campi di Tuscolo, di Tivoli e di Sorrento, dichiarando all' indefinito dell' altrui fantasia le loro bellezze, era necessario un artefice del pari sensivo ed erudito, che ritraendone dal vero le vedute, definisse agli occhi dei posteri le scene predilette di quei poeti. Era quell' istessa antica terra d' Ausonia cui Virgilio un dì salutava parente inesauribile di grand' uomini,

> Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus,
> Magna virûm . . . . . .

che dal Cielo predestinavasi a produrre, e soltanto dopo il trascorso di molte età, una mente e una mano capaci di sì difficile intento. Essendo stato educato all' arte da Niccolò Pussino, che per classica erudizione e classico ingegno parve contemporaneo degli antichi Romani, Gasparo suo discepolo apprese sin dai primi anni a venerare con culto appassionato i luoghi e i monumenti, che ricordano allo studioso dei vetusti secoli così il fasto come la grandezza di quei vincitori delle nazioni. Cacciatore animoso, inseguendo egli i cinghiali della Sabina, dell' Umbria e del Piceno, fra i dirupi e le boscaglie ove errava le intere giornate, niuno meglio di lui ebbe scorse le più incolte regioni di quella storica terra, ove nè valle

nè torrente era che a lui rimanessero sconosciuti. Così le più oscure selve d' Ariano nel Regno, e poi le spiagge più ridenti del Trasimeno furono testimoni primi di quelle opere, per cui il nome dei generosi mecenati, che nelle avite castella offrivangli a gara amichevole accoglienza, doveva un dì associarsi alla fama di tanto ospite.[1] Ma questi, insaziabile di studio, nè volendo per troppa assenza scostarsi dal consorzio dei letterati e degli artisti, sua prima delizia, tosto facea ritorno alla favorita sua stanza di Roma, ove tolte a pigione quattro case ad un tempo, due delle quali nei siti più elevati della città, una in Tivoli, l'altra in Frascati, ivi fondò quell' attiva officina, vero emporio dell' arte, che sparse i suoi capolavori non solo in tutta Italia, ma in ogni parte d'Europa. Lodatissimi fra gli altri furono allora alcuni paesi che a lui commetteva il duca di Castelrodrigo, ambasciatore di Filippo IV; le volte dipinte al celebre Cavalier Bernini; quelle del palazzo Muti a Campidoglio; le scene del teatro nel collegio romano, e la chiesa di S. Martino de' Monti, ove al premio del lavoro, che non fu tenue, s' aggiunse l' affetto di quei buoni monaci, giusti apprezzatori e dell' abilità, e dell' affabile carattere di quel valent' uomo.[2] Nè recherà maraviglia la gran copia di sue

[1] L' uno fu il governatore stesso d'Ariano, città non lontana da Benevento, e l' altro il duca della Cornia, che più volte seco lo condusse nella sua villa di Castiglion del Lago, ove molto ebbe quel pittore per lui operato; e quando, a malgrado di sue replicate istanze, si fu il Pussino risoluto a partirsene « lo fece il duca a tutte sue spese da due suoi famigliari servire per viaggio, dopo avergli donato un bello schioppo, un paio di pistole, un cavallo, ed un anello. »

[2] Fra i di lui ammiratori, uno di quelli che più efficacemente concorressero a porne in opera il pennello, era un argentiere di Roma, per nome Antonio Moretti, dal quale furongli ordinate meglio di cinquanta composizioni, che salirono in sì gran rinomanza da venirgliene offerti ben dodicimila scudi dal cardinale d' Estrées; proposta che, quantunque vantaggiosa, fu da esso per amor dell' arte ricusata. Più tardi trapassarono quei dipinti nelle mani del cardinale Ottoboni.

tavole, quando si avverta come sì franco egli fosse nell'operare, che terminava in un sol giorno qualsiasi quadro, anche di cinque e sei palmi; l'ultimo de' quali, rappresentante una tempesta con vari naturali e ben imitati accidenti, egli vendette al conte di Berck, da esso poi seco trasferito in Germania; terminato il quale, essendo il Pussino stato assalito da fieri dolori di capo, ed altre acutissime doglie, si trovò in poco tempo ridotto in fin di morte, ed avendo resa l'anima a Dio il 25 maggio 1675, fu con semplice pompa tumulato nella chiesa di Santa Susanna. Ecco le parole con cui dal Pascoli venne compiuto il suo elogio, e che potranno servire se non a rintuzzare del tutto, almeno a diminuire alcun poco la boria di certi artefici, che di tal fatta anche in oggi ve n'ha più d'uno, i quali, quanto meno si trovano forniti d'abilità ed ausati allo studio e alle fatiche dell'arte, simili a caramogi alzantisi in punta di piedi a pareggiare più alte stature, tanto più sogliono levar le pretese della celebrità, ed affibbiarsene la maggiorìa e l'importanza. Valendosi di tale occasione a paragonare le opere loro con quelle di chi veramente era grande per fama, per ingegno e per dottrina, essi potranno condursi ad imitarne non solo la valentía, ma l'umiltà ad un tempo, che a quella tanto aggiugne spicco e valore: « Fu Gasparo assai modesto nel tratto e nel discorso: risoluto e costante nella fatica: amante non meno della professione che dei professori, con cui trattava veramente di genio. Parlava ben di tutti, e non disprezzava mai alcuno. Era rispettoso, umile, allegro e faceto, e conservò sino alla morte sempre il suo naturale e costume. »

Fu osservato più volte quale straordinario influsso abbia il cielo di Roma sull'artefice. Sembra la sua anima espandersi più ampiamente in quella immensità

d' orizzonti, sotto quei vasti padiglioni sfavillanti di porpora e d' oro, di cui al suo nascere come al suo posare s' ammanta il trono del Sole, che quasi a prestare un ultimo omaggio all' antica maestà latina, e alla gloria della città eterna, sembra riverberar con più fasto i suoi fulgori sulle sue rovine, qual potente monarca che su caduta regina getti un lembo del proprio manto, o come già Alessandro col proprio ricopriva il cadavere di Dario.[1] Quella magnifica pompa, che in altri climi è spettacolo soltanto instantaneo, incolora ivi lungo tempo gli spazi aerei, e sovente fa improvviso trapasso dall' una all'altra parte del cielo, alternandovi accidenti di bellezza sempre crescente per l' infinito variarsi di fulgide tinte e di raggi mille volte refranti nella nebbia vaporosa che indora la volta celeste. Immersa in quell' atmosfera, e quasi cosparsa d' aurea rugiada, appar tutta ridente la faccia della terra, che col cielo congiungesi in lietissimo connubio, mentre nella solenne e generale armonia si confondono tra loro le nuvole, i laghi, i monti, i mari, le selve, le valli, le pianure; e le varie opere della creazione intuonano concordi il più eloquente di tutti i cantici al sovrano Fattore dell' universo. Quivi le falde violacee delle montagne vanno a grado a grado sfumandosi nel « Dolce color d'oriental zaffiro »[2] che ne smalta le somme vette: quivi le varie intersecazioni de' piani sono qua e là interrotte dalle file d' antichi acquedotti che come elefanti ordinati a battaglia vi estendono regolarmente i lor archi, e vanno a perdersi nelle più remote lontananze: quivi l'ultimo raggio del sole cadente ancor viene a sfolgorare le sue strisce diagonali fra gl' intercolunni de' templi, fra le crollanti macerie de' palagi e de' sepolcri, quasi a rammentare all' uomo, nella loro,

[1] Plutarc. *in vita Alexand.*

[2] Dante, *Div. Commed. Purgat.*, I.

la propria caducità. Le costumanze delle popolazioni, l'aspetto della natura, le memorie della storia, tutto concorre al poetico, al pittoresco di quella contrada. I fuochi accesi su vari punti dell'orizzonte dal mandriano, errante per le lande selvagge, sollevano al cielo il lor fumo ceruleo, di cui l'arte si vale nelle sue vedute a variar le tinte e le linee dei suoi ultimi piani. Il bùttero guidatore d'armenti, fermato sui saldi arcioni, gettando sull'omero sinistro a modo di pallio la bruna sopravvesta, coll'archibuso ad armacollo, e coprendo con feltro acuto e cinto di fitta nastriera un volto abbronzato da quei Soli meridionali, eccita con lunga verga il passo tardo dei giovenchi e dei tori, che procedendo con romana dignità, ancor sembrano rammentar quella coppia che il fondatore di Roma aggiogava a segnarne la cerchia primitiva.[1] Da un altro lato l'elegante Albanese e la Frascatana, onuste il capo d'anfore che raffigurano le etrusche, scendendo dalle prossime colline ad attinger acqua alle onde del Tevere, richiamano alla memoria del pittore e del poeta le ninfe che ai tempi di Numa e d'Egeria frequentavano le sue rive; e sulle lunghe linee dei mari più lontani veggonsi scivolar leggiadramente le barchette pescherecce della Campania e del Piceno, che affòndate fino all'orlo nell'azzurro de' flutti, sollevano al cielo il doppio vertice di lor vele latine.

In una regione sì propria a commuovere ed esaltare la mente di chi tenta farsi emulo della natura, elesse il Pussino i due punti più importanti, così in riguardo all'arte come alla storia, i gioghi di Tivoli e di Frascati,

[1] Secondo Plutarco, Romolo si servì in quell'occasione di un aratro, il cui vomere era di bronzo, e vi legò un bue ed una vacca, volendo così accennare alla fecondità che invocava su quel suolo. Ed a conservare l'efficacia di tale augurio, ordinò che in avvenire si facessero quivi frequenti sacrifizi di tali animali.

per farne il centro principale di sue poetiche operazioni. La memoria de' più celebri fra que' magni, che durante lo spazio di tanti secoli ivi si succederono, ebbe per propria natura la più efficace influenza sull'animo di quell'erudito artefice, che dallo stesso cognato iniziavasi ogni giorno ai misteri delle romana antichità. Su quelle alture calcate una volta dai maggiori fra gli uomini, attorniato dai medesimi edifizi fra cui versava il corso di loro vita laboriosa, fra le domestiche mura ove quei proprietari del mondo tante volte ne distribuirono i regni, decretandone le sorti assisi a mensa negli splendidi loro triclinii, o fra le delizie degli orti pènsili che incoronavano quei colli, egli vivea con essi, con essi spaziava intorno a quei monumenti diroccati, di cui ogni sasso narrava una gloria, e vedea le loro ombre auguste giganteggiare fra le ruine delle vaste moli che ne racchiusero le ceneri, sparse invano dai venti su quel suolo ormai isterilito che più non doveano fecondare. E come i geniali boschetti di Meldola e della Querzuola inspirarono all'Albani le voluttuose scene ove tutte mostrava in lor nuda bellezza le Driadi, le Nereidi, le ninfe di Venere e di Diana, così il continuo soggiorno del Pussino nella classica terra della grandezza gli suggerì quelle classiche ispirazioni che ne assimilarono il genio a quello dei più insigni fra i poeti del Lazio.

Affacciato sugli alti terrazzi che intorno a lui ergevano le mura Tiburtine, anteriori di quattro secoli a quelle di Roma,[1] l'illustre artefice mirava spiegarsi ai suoi piedi i magnifici avanzi di quanto ebber di grande

[1] Virgilio ne fa menzione come già esistenti ai tempi d'Enea, annoverando i popoli di Tivoli fra quelli che contro lui si levarono:

Quinque adeo magnæ, positis incudibus, urbes
Tela novant, Atina potens, Tiburque superbum,
Ardea, Crustumerique et turrigeræ Antemnæ.
Æneid., lib. VII.

la Repubblica e i Cesari. In faccia a lui era la strada consolare tutta fiancheggiata di tombe, a cui soprastavano le ultime colonne che ancor segnassero quella della famiglia Plauzia, i cui gotici merli furon baluardo ai soldati di Belisario e di Narsète nelle guerre vandaliche. Lì dappresso, simile a scheletro di gigante stramazzato nella polvere, stava distesa al suolo la villa d'Adriano, ove quel superbo imperatore aveva insieme accolte le maraviglie tutte del mondo; ove i templi, le terme, i circhi, gli anfiteatri, le accademie, il Canopo, il Pecile, l'Ippòdromo, imitati dai più famosi monumenti della Grecia e dell'Egitto, altro più non offrivano allo sguardo che rovine di rovine. Non lungi da quelle, vedova del marito e del trono, trasse il rimanente dei suoi giorni l'infelice Zenobia, regina di Palmira, cui Aureliano concedea di vivere qual semplice matrona di Roma, dopo che avvinta d'auree catene ebbe col proprio vituperio accresciuta la pompa del di lui trionfo.[1] Più in là verso il tempio ove gli oracoli della Sibilla[2] svolsero i segreti dell'avvenire, alcune muricce coperte d'erba e di muschio indicavano la villa[3] d'un altro potente, dalla cui mano dovea mutarsi l'avvenire di Roma, rimasto ignoto a qualunque arte profetica: ivi Bruto e Cassio tramarono

[1] Quella regina prigioniera venne ricoperta di gemme in tanta copia da essere travagliata dal solo peso loro, e si narra che, quantunque dotata di singolare robustezza, spessissimo ella fosse astretta a fermarsi, dicendo di non poter sopportare sì grave peso. Ella aveva inoltre catene d'oro alle mani ed ai piedi, nè erasi trascurato di porgliene perfino al collo, le quali erano sostenute da un buffone persiano che la precedeva. (Treb. Pollio *in trig. Tyr.*)

[2] Una tradizione popolare ha serbato il nome di *Tempio della Sibilla* a quello, le cui pareti coperte d'opera reticolata sono cinte di colonne corintie, benchè secondo Plutarco esso fosse dedicato da Numa alla dea Vesta, epperò costrutto di forma circolare per rappresentare l'idea dell'Universo. Il vero tempio d'Albunea è quello che vi si vede accanto; in oggi chiesa di San Giorgio.

[3] Quella di Cassio.

la morte del dittatore, ivi si affilarono i pugnali degl'idi di marzo, e il precipite Aniene, quasi sozio alla congiura, coprì col rimbombo di sue acque le imprecazioni degli assassini. Da un altro lato, più soavi ricordanze, le vestigia della villa di Mecenate. Seduto all'ombra dei mirti e dei laureti quivi egli rinnovava con Orazio, Virgilio, Tibullo e Properzio quei geniali trattenimenti, a cui talora s'aggiungea l'istesso Augusto,[1] e che godea protrarre sino a notte avanzata,

> Lenesque sub nocte susurri
> Composita repetantur hora:

ed a breve distanza di pari fasto, se non maggiore, sorgeva quella che Quintilio Varo un dì abbandonava per andar a morire fra le paludi della Germania, ove le ossa di sue legioni furono lungo tempo i soli trofei che Roma lasciasse nella patria d'Arminio.[2]

A Frascati, l'àntica Tusculo, detta da Orazio biancheggiante pei suoi palagi marmorei,[3] offrivansi alla mente del Pussino con nuove ricordanze nuove ispirazioni. Essa fu patria di Catone il censore, bisavo dell'Uticense, e capo della potentissima famiglia Porzia. Cicerone avea scritte le sue *Tusculane* ritirato in quel

[1] Soleva questo Imperatore condursi frequentemente su quelle colline per la bontà del clima, e perchè ivi erano situate le terme d'Agrippa, dalle cui acque aveva giovamento la propria salute, ed era suo costume render giustizia al popolo, seduto sotto il portico del templo d'Ercole, da esso edificato. « Ex secessibus præcipue frequentavit maritima, insulasque Campaniæ, aut proxima urbi oppida Lanuvium, Præneste, Tibur, ubi etiam in porticibus Herculis templi persæpe ius dixit. » (Suet. *in Aug.*, cap. LXXII.)

[2] Ecco le parole di Tacito volgarizzato dal Davanzati: « Biancheggiavano per la campagna l'ossa ammonticellate o sparse, secondo fuggiti si erano o arrestati: per terra eranò pezzi d'arme, membra di cavalli, e a tronconi d'alberi teste infilzate: e per le selve orrendi altari ove furon sacrificati i tribuni e i centurioni del primi ordini. » (*Ann.* di Tacito, lib. I.)

[3] « Nec ut superni villa candens Tusculi ec. » (Hor. *Epod.* carm. I, 29.)

campestre soggiorno; ed il vincitore de' Cimbri e dei Teutoni vi aveva meditato l'eccidio dei nemici di Roma e de' suoi. Il lago di Albano, che a poca distanza stendeva le sue acque su quei piani selvosi, gli rammentava uno dei più gran fatti della nascente potenza di Roma,[1] ed ancor pareagli vedere sulle sue sponde il tempio di Giove Laziale, ove i consoli e i trionfatori offrivano votivi olocausti; mentre la città, per cui avea nome, riuniva in sè le vetuste memorie d'Ascanio, figliuolo d'Enea, fondatore d'Alba Longa,[2] di Tullo Ostilio che la distrusse, di Nerone che la riedificò, di Pompeo Magno e di Domiziano, che vi ebbero le sontuose lor ville. I più preclari ingegni del Lazio non si eran saziati di celebrare a gara i colli Tusculani e Tiburtini con ogni maniera d'elogi, avendone fatta menzione nei loro volumi Strabone, Tito Livio, Appiano, Silio Italico, Marziale, Stazio, Tibullo, Properzio, Ovidio, Virgilio, Giovenale, Svetonio, Aulo Gellio, Plinio e Vitruvio; ma più di tutti gli altri Orazio, che con fervidi voti chiedeva ai Numi di finirvi i suoi giorni,

> Tibur Argeo positum colono
> Sit meæ sedes utinam senectæ.[3]

e che, al dir di Svetonio,[4] quivi spesso solea ritirarsi a godervi libertà e solitudine.

[1] Mentre più fervea l'assodio di Veio, le acque di questo lago, straripate, minacciando Roma di prossimo allagamento, furono i Romani dall'oracolo di Delfo, che lor disse, non doversi vincere la guerra coi Veienti, se prima non fosse dato scolo al lago d'Albano. Per la qual cosa, accintisi all'opera, nel termine d'un anno ebbero forata la montagna, e fatto un amplo canale di ben due miglia, e ciò con tanta sodezza, che senza verun ristauro serve anche in oggi al medesimo uso.

[2] La città d'Albano fu edificata a' piedi del colle su cui era prima Alba Longa.

[3] Horat., *Od.* lib. II, 6.

[4] « Vixit plurimum in secessu ruris sui Sabini aut Tyburtini: domusque eius ostenditur circa Tyburtinum lucum. » (Suet., *in vita Horat.*)

Ecco sotto qual cielo, in qual pittoresca regione, e in mezzo a quali memorie s' ispirava la fantasia di Gasparo Pussino, ed ecco perchè il soggiorno di Roma sempre ebbe esaltata l' immaginazione d' ogni artefice sensivo ed erudito al concetto d'ogni opera grandiosa, e, come l'esprime Orazio, eternamente nobile, *nobilis in omne ævum.* Ma un tale influsso soltanto può operar sullo spirito di quegli artefici che preparati da accurato studio sulla storia e sulle opere dell' antichità, si condurranno a quella sacra terra atti a venerarne le reliquie, e che, maturi sì nelle meditazioni come nelle pratiche dell'arte, si saranno ridotti in grado di attrarre a sè per virtù propria di loro intelletto il bello, il grandioso, il sublime di quelle primarie fra le creazioni della mente umana, che durante il corso di più secoli ivi ne accumolò le maraviglie. La contemplazione degli antichi maestri e il consorzio dei moderni che sì vitale all' arte fanno quel soggiorno, soltanto è da considerarsi come ultimo compimento d' un ingegno coltivato da precedente instruzione, tolta la quale, nulla sarà esso per operare di più che se coll' ultima pulitura della raspa volesse uno scultore dar perfezione a marmo appena disgrossato dai primi colpi dello scarpello. Nè è da stupire che nell' onda d' artefici che continua va a rigurgitare in tale contrada, sì pochi ne vediam conseguir vero intellettuale incremento; perchè siccome a stomaco debole e mal disposto, non solo non giova, ma nuoce alcun sostanziale alimento, così ad animi ineducati e privi d' adeguata capacità non solo sarà inutile, ma dannoso il versare stupidi e rozzi in tanta maestà di secoli e di monumenti. Ond' è che per una parte non potendo innalzarsi al concetto di quelle opere, nè per tale motivo migliorarne la propria condizione, e per l' altra prendendo essi in certo modo l' imbeccata, e dell' altrui erudizione inorpellando il proprio linguaggio in un quotidiano colloquio coi dotti

e con gli artefici che ivi traggono da ogni contrada, avvenga poi che tronfi, pettoruti e colla cresta levata, come que' galli di cui narra il Boccaccio, siano quindi per tornarsene alle rispettive accademie, sdegnantisi a ragione che tante pretese siano solo da tanta mediocrità sostentate; e che coloro i quali, umili perchè conscii di lor debolezza eransi dipartiti, pieni d'arroganza e di saccenteria, come nescii di lor scarso avanzamento, facciano quindi ritorno. Stando a tal modo le cose, può dichiararsi, essere il soggiorno di Roma iattura non incremento all'arte: e impreteribilmente sarà a qualunque profano osi con abito abbietto accostarsi a quell'antico santuario, sulle cui soglie, come già su quelle del tempio d'Eleusi,[1] dovrebbe la voce minacciosa del sacerdote vietar l'entrata a chiunque vi si conduca senza aver puro il cuore, e l'animo preparato ai misteri sublimi in cui dev'essere iniziato.

Nella scena qui dipinta la mente del Pussino, impressionata dalle bellezze patetiche della *Georgica*, sembra avere trasferita sulla tela la fresca pittura d'una di quelle valli della Sabina, che il poeta come il pittore più prediligevano.

Valle oscura, profonda, malinconica, ove il filosofo (cui il disinganno della esperienza snamorò della vita, che più non ha fiducia in quella sequela d'illusioni di cui essa è ordita dalla cuna alla tomba, nè è più inchiodato sulla dura croce delle sociali ambizioni) innoltra tacito il passo tra gli scabri sentieri che costeggiano i precipizi, speranzoso di trovare un soggiorno inaccessibile ai rumori del mondo, ove potersi sottrarre una volta alle sue crudeli realtà. Quei contorni bizzarri che si profilano nel firmamento, le stature erculee di quelle rupi, gli smeraldi perenni dei cespugli e degli alberi, cui inaf-

[1] Meursius, *de Cer. Eleusyn. sacr. A. Fest.*

fiano di loro schiume argentine mille rivi che si raccolgono immobili ai lor piedi, quasi a specchiarne le forme, sembrano appartenere a un'altra terra, a cui l'uomo non abbia accesso, e porre in atto i sogni dei poeti, o quelle isole fortunate oltre i più remoti mari, ove la fantasia se le figura talvolta, come strisce di splendidi zaffiri immerse in un orizzonte di luce; spiagge incantate ove siano e valli e boschi più ridenti, praterie più verdi, che invitino a riposar tranquillamente sotto cieli sempre sereni, ed abitate da esseri di celeste leggiadria, il cui labbro inabile all'espressione dell'odio o dello sdegno, solo sia atto al sorriso della benevolenza, agli accenti dell'amicizia.

Ma per altra parte quei fianchi scoscesi dei monti, quelle vette altissime costrutte dai secoli, cittadelle turrite sospese sull'abisso, coi merli nelle nubi e le falde nei torrenti che ne lambiscono il muschio sempre verde, quella maestà selvaggia dei luoghi deserti ricordano le descrizioni delle foreste vergini d'America, descritte dai viaggiatori; nè si può prestar fede, abbia il Pussino ritratta nei dintorni di Roma questa vista, che si crederebbe tolta da alcuna valle del Chimborace, o delle Ande. Solo che invece di vedere slanciarsi dalle spaccature di quelle rocce il boa, che con spire gigantesche scuote e sfronda sul suo passo la foresta, o il lince o il pardo come saetta avventarsi sulla sua preda, si vede la valle attraversata da un pacifico branco di capre che due pastori guidano verso l'erta, e i sommi gioghi coronati dal tempio della Sibilla, e dalle case di Tivoli che riconducono la mente alle classiche memorie del Lazio. Forse che non tutte dalla natura furono tratte le bellezze di questo sito pittoresco; forse che quelle rupi sospese in alto, le quali a guisa di ponte gigantesco s'accavalciano alla vallea, furono dall'immaginazione, anzichè dalla

natùra, suggerite al pittore, il quale da altri studi fatto abile a trattarle con maestria, vi sfoggiò tutto il brio del suo pennello. A chiunque sia vago d'assaporare con più diletto le varie bellezze di questa valle veramente poetica, saran da noi suggeriti i libri d'Orazio e di Virgilio, ai quali affidiamo la cura di fargliene in ben altro stile la descrizione.

PAESE.

Chi è, che, giunto a mezzo il viaggio angoscioso della vita, quando l'uomo divezzo dalle floride illusioni della gioventù cerca in quelle dell'ambizione una felicità che sempre gli sfugge, non ha ricondotta alcuna volta la mente verso le soavi impressioni dell'età prima, quando il suo cuore, nuovo alle bellezze della natura, le sentiva in tutta la freschezza dell'adolescenza e della primavera? In quei brevi intervalli di pace, che, com'isole amene in mare tempestoso, lasciano ondeggiar l'anima nelle voluttà indefinite del pensiero, e per cui suole talora anche colui che è travagliato da gravi cure

L'accigliata spianar fronte severa, [1]

chi non ha ripensato con delizia a quella valle, a quella selva, a quella spiaggia ombrosa e romita ove si assise quel giorno? quel giorno in cui il suo sorriso era solo un reflesso di pura felicità giovanile! quel giorno in cui non amava ancora; non era ancora amato; ma soltanto era e si sentiva nel fiore degli anni! Mille sensazioni indeterminate gli facevano pressa nell'anima, ma non

[1] L. Gianni, op. poet.

avrebbe potuto definirne una sola: era una dolcezza, un palpito, un desiderio, una speranza, una felicità interna del cuore.... una felicità che passava in quell'ora istessa, e non doveva tornare mai più! Ed intanto le acque dei rivi scorrevano quiete accanto a lui; il vento faceva stormire lievemente le frondi che gli spesseggiavano sul capo: e il globo del Sole già galleggiante sull'onde infocate della marina gli presagiva nel proprio occaso il termine verso cui egli stesso avanzava dondolandosi con sì lusinghiera noncuranza. Allora egli non pensava che quel Sole, come novello sposo da talamo indorato, risorgerebbe la dimane dai flutti in mezzo alle rugiade più fresche dell'aurora; che quegli alberi, spogliati dagli aquiloni, rifrondirebbero di più verdi smeraldi; che quei rivi, rappresi più tardi da acuto gelo, si scioglierebbero nel letto erboso in tutta la prima limpidezza, ma verrebbe giorno in cui egli, che allora si trovava in tanta armonia colla gioventù dell'anno, farebbe a questa, colla fronte pallida, coll'occhio spento, coll'anima attristita, il contrasto più malinconico, e che straniero fra sorgenti generazioni, ripudiato da esse, tronco arido, infruttuoso e inutile sulla terra, l'avrebbe vista ringiovanirsi intorno a sè con altrettanto strignimento di cuore, quanto ne era allora il tripudio. Quel giorno giungerà veloce per chi ancor non lo vide spuntare! Ed allora l'anima da lunghi anni imprigionata nel carcere antico, anelando verso il proprio rinnovamento, si slancierà coll'ansia del desiderio verso quella solenne metamorfosi dell'uomo, ove sentendosi rinascere al sommo Principio in tutta la bellezza di sua essenza, inebbriata di nuovi affetti, ed abbandonando per sempre le amare consolazioni degli uomini, si sentirà attratta con amore a Colui che solo è fonte inesausta di felicità.

Ecco i pensieri che una veduta dipinta da questo ma-

gico pennello infonde spontaneamente nell'anima. Un paese del Poussin è soggiorno sacro alle dolcezze della malinconia. Questo pittore sembra destinato a richiamare agli occhi le scene più favorite dei nostri anni giovanili, e ridestare in ogni cuore le sensazioni che già ne fecero la delizia. Artefice affettuoso e patetico, egli non ti espande allo sguardo, come il Lorenese, un orizzonte infinito, un mare di pianure, una successione di linee viste attraverso il diafano velamento dei vapori; ma ti conduce in uno di que' siti concentrati, ove i colli più ameni s'estolgono in prossimità, e colla dolcezza di lor pendío t'invitano a salirvi; in un albereto attraversato qua e là da tortuosi sentieri che fanno capo alle lontane aperture di una macchia, rispondenti su alcuna valle profonda, nella quale sembrano attenderti i piaceri della solitudine e del silenzio; o in uno di quei moltiformi anfiteatri, effetti scenici della natura, ove lo spettatore, invaghito dalle magnificenze d'una vegetazione lussureggiante, non se ne sa più staccare, e vorrebbe fermarvi la propria stanza. La mente animosa di Claudio, simile in certo modo a quel Salmoneo re d'Elide, il quale ardì emulare il fulmine di Giove, [1] volle con poca creta esprimere la luce inimitabile della lampada solare, e invero vi riuscì quanto lo poteva una mano mortale, benchè si debba esclamare come Properzio di Prometeo, che quel grande artefice tentò un'impresa imprudente e sproporzionata alla forza dell'arte. [2] Il Poussin invece restrinse gli effetti di luce, e li adattò alla potenza della tavolozza. Non investì di fronte il più luminoso fra gli astri, ma ne ritrasse con

[1] Demens qui nimbos, et non imitabile fulmen
Ære, et cornipedum cursu simularat equorum.
(Virg., *Æn.*, lib. VI.)

[2] « Ille parum cauti egit opus » (Lib. III, Eleg. 5.)

fedeltà i fenomeni in tutta la natura, ove seppe indicare il carattere impresso all'atmosfera dalle varie ore del giorno, distinguendo, con apposite ombre e tinte studiate sul vero, il mattino dal meriggio, e lo spuntar del sole dal suo tramonto. Claudio, qual zelante seguace di Zoroastro, fu adoratore della luce e del fuoco,[1] sparse in buon dato il calore in tutta la natura; la volta celeste rifulse sotto le sue mani di tinte liete, di cui consperse gli alberi, le montagne, gli edifizi; la superficie dell'acqua ne fu riflessata; la faccia della terra brillò di splendore etereo, e fu riscaldata dagli ardori estivi di quel clima,

> **Solibus æthereis altoque recanduit æstu.**
> **Ovid.**

Il colore del Poussin non ebbe spicco sì grande; si risentì sovente di quello di Niccolò suo maestro; tralignò pur anche nel freddo e nel verdiccio, e nelle stesse sue migliori opere è atto a produrre in te affetto che cresce gradatamente, anzichè subita maraviglia, come pallore di bel volto femminile, la cui seduzione, progressiva sull'anima, la va cattivando a poco a poco, e spesso meglio se ne insignorisce che non avvenga alle fresche rose d'una bellezza che ti colpisce di primo tratto, ma che in seguito poi appare meno attraente. Il Lorenese, dominatore assoluto degli spazi aerei, estese come

[1] Benchè presso i Maomettani siano i Guebri tacciati della più grossolana idolatria, appare nondimeno, dalle relazioni di vari viaggiatori, che quei proseliti di Zoroastro adorano soltanto un Essere supremo, creatore e conservatore della luce; ammettendo intelligenze secondarie, le quali hanno la sede loro negli astri, dalle cui virtù sono governati gli uomini, mentre le creature inanimate vegetano sotto l'influenza di specie inferiori simili agli angioli o ai genii, e l'intero sistema è sottoposto alla preponderanza del buono o del cattivo principio.

aquila un volo sublime nell'altezza delle sfere. Il Romano, simile al delfino, la cui forza, al dire di Plutarco,[1] è soltanto presso al lido nativo, circoscrisse la propria imitazione in regioni più appropinquate, più centrali, e facilmente accessibili. Si direbbe, abbia egli assunto l'incombenza di accostare alla nostra vista quei colli e quei monti medesimi, che a sì enormi distanze Claudio immergeva nel raggiante, o nel vaporoso de' suoi sterminati orizzonti. In ultimo luogo finalmente è da asserirsi, che se Claudio potè chiamarsi l'Omero della pittura di paese, il Poussin ne sia stato il Virgilio.

Seguitiamo ora le tracce di questo poetico rivale della natura, e con esso andiamoci ad affondare nel cupo seno di una valle Sabina,[2] che nulla ha da invidiare a quella di Tessaglia; d'una valle che forse già risuonò all'arguta lira d'Orazio ivi disceso dalle alture del prediletto suo Lucretile, ov'egli, rivale d'Anacreonte, coronato di fiori, mescendo nelle tazze d'oro i generosi vini del Massicò, o di Lesbo, ingannava gli ardori della canicola, e cantava con molli accenti la consorte d'Ulisse e la Titania Circe, ambe travagliate da amorose cure.[3] Forse dopo un silenzio di quindici secoli questa valle istessa echeggiò di nuovo ai divini accenti d'un altro Poeta del pari immaginoso, del pari satirico, del pari filosofo, Lodovico Ariosto, il quale errando con Ippolito d'Este fra le medesime selve, calcando gli stessi sentieri che già Orazio e Mecenate, venne forse a meditarvi sulla caduta di quel grande impero, che parea dover finire soltanto colle generazioni umane. Il principe e il poeta non pensavano per avventura in quel

[1] Plut. *in vita Demosthenis*.
[2] Il luogo descritto sembra una vista presa nelle vicinanze di Tivoli.
[3] Od., lib. I. 17.

momento d'essere eglino stessi più caduchi di quelle rovine giacenti al suolo, che sopravvivrebbero molti altri secoli al loro proprio annichilamento.

È impossibile alla più doviziosa fantasia immaginare più grato soggiorno. Da un intreccio di brevi colline, copiosamente imboschite dalla natura, spunta sul secondo piano, e s'avanza un torrente che stende le sue acque su liscia superficie, ove sembrano fatte immobili. A un tratto esse si sprofondano nell'abisso, slanciandosi fra le spaccature interne de' massi, donde spicciano con impeto qua e là, e le schiume sollevate dal forte ribollimento aspergono di perenne rugiada le vicine piante. Verso il primo innanzi elle si veggono comparire di nuovo fra gli scheggioni delle rupi, e scendere, quasi per artefatta gradinata, sin verso lo spettatore, a poca distanza dal quale due pastori stanno ragionando insieme seguiti dai fidi compagni di loro vita errante: indi rinchiuse finalmente nel canale che si scavarono appiè di quei dirupi, vanno a saturare con copiosa irrigazione le circondanti spiagge.

Fu sapiente il consiglio dell'artefice nel valersi del contrasto che formano tra loro le due parti in cui questa composizione è divisa, per opporle l'una all'altra nella medesima tela, e formarne un tutto altrettanto poetico che pittoresco. Il fracasso dell'acque, che fa rimbombare le più cupe caverne in quel diroccamento di rupi: l'aspetto minaccioso dei macigni sospesi sul ciglio del burrone ispido di triboli e di pruni; quelle piante divelte dalle tremende commozioni della terra, che, come scheletri accatastati in un sepolcro, stendono in alto le braccia inaridite a testimoniare della caducità d'ogni umana cosa, tutta questa scena di devastazione è posta in confronto colla vista ridente, ordinata e tranquilla che offre l'altra parte del quadro nei pacifici ca-

solari disseminati qua e là all'ombra di alberi ampiamente frondeggianti, con margini erbosi, e facili sentieri, in cui quella regolarità che la mano dell'uomo imprime all' apparenza della campagna, è abilmente contrapposta allo sconvolgimento che la precede. La potenza creativa e distruttiva della natura stanno qui a fronte: da un lato l'edifizio, dall'altro le rovine: qui l'ordine, là il caos; l'aspetto della vita, e quello della morte.

Chi è esperto dell'arte si accosti a questa tavola maestra, ammiri lo studiato lavorio con cui il pittore conduce alla debita distanza tutti i suoi piani, e vi fa passeggiare lo spettatore, come un amico ne suole accompagnare un altro in qualche gita di diporto presso la propria villa. Le composizioni del Poussin sempre fanno mostra di un carattere che sente con intensità le bellezze della natura, alle quali ama essere, e situarti dappresso. I suoi alberi si espandono con maestà: le sàgome tondeggianti di loro frondura hanno proporzione gradevole all'occhio. Il fogliame è sempre frappeggiato con apposito maneggio da non lasciar luogo a esitazione sull'identità della pianta che esprime. È particolarmente notabile in questa tela lo studio con cui sono trattate le rocce per la naturalezza con cui se ne trovano modellati i risalti, e gli squarciamenti, lavoro in cui è facile cadere o in un tagliente che trae dal metallico, o nello snervato che trae dal butirroso. Per le macchiette poi è incontrastabilmente superiore ad ogni altro paesista, anche quando non gli venivano fatte da Niccolò suo cognato, avendo egli studiata con esso l'accademia, e trattata la figura umana con sufficiente abilità. Il carattere delle tre maniere avute da questo caposcuola è conforme al solito andamento degl'ingegni in ordine all'arte, cioè secchezza nella prima; dottrina nella seconda; facilità, e talvolta

snervatezza nella terza. Il quadro che qui consideriamo è indubitabilmente da attribuirsi alla seconda, la quale fu meritevole di tutti gli elogi che soglion farne gl'intelligenti preferendola all'ultima, e si deve credere dipinto dopo che il Poussin ebbe osservate le belle tavole del Lorenese, che contribuirono ad ingentilire il di lui colorito. È però da convenire col Baldinucci, che se le vedute di questo pittore incontrarono gradimento, non si dovette attribuire alla bellezza di sua macchia « nella quale troppo si tenne ad un solo colore, cioè al verde, ma alla composizione dei siti dei medesimi paesi, nella quale molto si particolarizzò fra gli altri. »[1]

[1] Baldin., tomo XVIII, pag. 59.

RAVENSTEIN GIOVANNI.

I.

FIGURA FEMMINILE

A MEZZA COSCIA.

Fu opinione di Carlo Denina che i paesi umidi non posson essere feraci d'uomini di genio, e che a procreare le qualità di spirito per cui, fra gli altri, rifulsero i Veneti nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, contribuì sopra ogni altra cosa l'uso del caffè.[1] L'illustre autore non si diede carico di render conto delle cause efficienti a cui furon da attribuirsi i grandi intelletti che fiorirono presso un tal popolo prima dell'introduzione di quella derrata, avvenuta verso la metà del secolo decimosettimo, nè della scarsa influenza da essa ottenuta sullo spirito d'alcune nazioni orientali, che, per la lor prossimità coll'Arabia, prima degli europei ne ebbero notizia, e dovettero esperimentarne gli effetti. È verisimile che gli uomini celebri appartenenti all'Olanda, paese umido per eccellenza, sarebbero dal Denina stati coll'istessa logica attribuiti all'uso del *the*, introdotto in Europa da quella nazione sin dal 1610, se i tanti chiari ingegni ivi apparsi prima di tale introduzione non avessero aggiunto al quesito qualche nuova difficoltà, che per le sole arti comprende tutti quelli che ivi si annoverarono dall'anno 1366, ossia da Uberto

[1] Denina, *Quadr. Statist. Stor. dell'alta Italia*, n. 19.

Van Eyck sino inclusivamente al Rubens, che nel 1610, contando trentatrè anni, già aveva prodotta una gran parte di sue più belle opere. Anche Giovanni Ravenstein è nel novero di quegl' ingegni che sorsero a difficoltare la proposizione del Denina, perchè all' umidità della nativa contrada s' aggiunse a suo scapito l' esser egli nato parecchi anni prima che il the vi venisse dalla Cina arrecato. Per conformarci al sistema di quel dotto dobbiamo dunque argomentare che qualche altro eccitante a noi ignoto sia stato il rivelatore del segreto di quel potente colorito che, al dir di Van Gool, dai soli Vandyck, Vander Helst, e Van Flinck potè essere raggiunto, se non superato. Certa cosa è che le sue tavole manifestarono all' emulo e discepolo del Rubens tali finezze di tavolozza che spesse volte dal maestro istesso gli furono invidiate, e concorsero a dare alla colorazione de' Fiamminghi il primo grado dopo quella de' Veneti. Quantunque l' opinione de' contemporanei abbia, vivo ancora l' artefice, tenute le di lui tavole nell' estimazione che lor s' apparteneva, pur come delle cose più perfette avviene, n' andò la fama sempre crescendo col progredir delle età, così che rarissime in oggi son elleno divenute nelle pubbliche raccolte, e difficilmente gli Olandesi le lasciano uscir dalla contrada ove, quai nazionali tesori, son da essi custodite.

Questa figura a *mezza coscia,* opera di squisito lavoro, la quale negli antichi cataloghi della Galleria era stata attribuita ad Antonio Vandyck, ci lusinghiamo sia da noi quì resa al suo vero autore Giovanni Ravenstein, il cui colpeggiare meno imperioso di quello del gran ritrattista ha l' ingenuità di colorito dei tempi ove l' amor del lucro, per le perdite da esso toccate nell' alchimia, ancor non ne avevano alterata la maniera. Benchè il pennello vi sia mosso con franchezza, non

vi si rinviene però, e massime nei panni, quel brio che affascina l'occhio nelle tele del suo inimitabile rivale. Pari n'è l'artificio cromatico di colorazione, pari la pura lucidità, questi più contornato e preciso, l'altro più pastoso e più largo, ambedue valendosi con abilità dei gradi del nero per variare una medesima intuonazione, per concentrar l'effetto dei lor ritratti, ripiego assai ovvio ne' Veneti, fra cui la presente figura ci rammenta l'altra sì lodata di Sebastiano del Piombo, ove avendo rappresentato Pietro Aretino, egli introdusse negli abiti di quello cinque neri l'un dall'altro diversi,[1] che tutti, con progressiva graduazione all'effetto concorrendo, si facean scala tra loro alla più soave armonia. Perchè questo valente olandese non ebbe ancor esso, come il celebre veneziano, un Agostino Chigi che a Roma lo chiamasse nella sua Farnesina, chè, rischiarato da un raggio del sole d'Ausonia, avrebbe potuto anch'esso elevarsi a più grandiosa idea della natura, e sorgendo a vita novella, farsi come l'altro degno d'interzare le proprie alle pitture di Baldassarre Peruzzi e del gran Raffaello!

[1] Furon pochi gli artisti che, meglio di Sebastiano, intendessero l'arte di far concorrere il colore dell'abito all'effetto armonico del quadro, e al risalto delle carnagioni; la storia pittorica citò con rari encomii il ritratto di Francesco degli Albizzi, fiorentino, ove: « la testa e le mani erano cosa meravigliosa: per tacere quanto eran ben fatti i velluti, le fodere, i rasi, e l'altre parti di quella pittura, la cui finezza e bontà stupì tutta Fiorenza. » In quello di Baccio Bandinelli, tenento in mano una statuetta, che si vede nel museo Imperiale di Parigi, il nero dell'abito è altresì trattato con notabile maestria. Ai tempi ove la pittura fioriva, gl'ignudi, i volti, e le estremità eran disegnati e dipinti con eccellenza, e la verità dei panni, delle sete, dei metalli, formava un accessorio che solo ne cresceva il pregio. Nell'attuale decadenza della pittura, mutarono le veci nelle sue opere: l'accessorio divenne principale, e il principale accessorio. I velluti, i drappi, le masserizie sono fatte con bravura: gl'ignudi o mancano o sono mediocri.

II.

RITRATTO DI DONNA.

Cento e tre anni dopo la nascita del Tiziano, e diciannove prima di quella del Vandyck e del Velasquez, nati nell'anno medesimo 1599, e che furono i primi ritrattisti di quell'età, venne ad illustrare la scuola olandese un pittore singolare, Giovanni Ravenstein, che, non avendo da verun altro ricevuto i precetti dell'arte, potè con verità dirsi ammaestrato dalla natura, la quale lo iniziava a quella stupenda imitazione di cui sembra che la moderna pittura abbia perduto il segreto. Al primo apparir dei ritratti, dipinti da questo maestro, fu universale la maraviglia del pubblico olandese e di tutti gli artisti i quali, come lo dichiarò Van Mander, giudicarono che mai l'arte del pennello fosse sinallora giunta tant'oltre, e assegnarono alle sue figure il primo luogo dopo quelle dei tre più celebri ritrattisti. Laborioso e diligente come tutti i suoi connazionali, egli pervenne a quel grado eminente dell'opera pittorica, ove la figura umana essendo riprodotta anzichè imitata sopra le tele, sembra che i difetti e le volgarità che sformano le fattezze de'modelli, scompaiano sotto la maestria della mano, che, senza pregiudicarne la rassomiglianza ne sa crescere l'avvenenza. La schiettezza del suo pennello parve avere emulata la natura non a forza di studio, ma a forza di semplicità. L'artefice così dipinse perchè così vide il vero; nè lo ammanierò a seconda d'una tradizione, o d'un insegnamento, che, a uso certe scuole e certi maestri, all'azione vivifica del proprio senso sostituisce quella agghiadante del senso altrui. Simile ai maggiori

coloristi, egli ottenne splendore con pochi colori semplicissimi, a cui due secoli e mezzo crebbero non tolsero appariscenza; diversi assai da quelli che in oggi producono i chimici perfezionamenti, per cui le moderne opere, in pochi lustri alterate, lasciano in dubbio quanta parte sia per giungerne ai posteri.

La spirante attualità della figura femminile collocata nel nostro Museo[1] che, quantunque non sia tale da invaghir per la bellezza del volto, pur t'arresta perchè ti guarda, perchè ti chiama, perchè sembra doversi muovere verso te, ne fa uno di quei capolavori della pittura atti a togliere anzichè dar animo a chi la studia, e niuno, fuorchè l'artefice, e forse nemmen esso, potè forse oltrepassare quello a cui non mancò che il moto ad essere la stessa vita. Tiziano, Vandyck e Velasquez dipinsero con più genio, non con più verità; e se, varcando il ristretto limite della pittura iconica, avesse l'ingegno del Ravenstein spaziato con egual padronanza nelle vaste regioni della storica, certo che al suo nome sarebbe stato poco il secondo grado che ebbe nella gerarchia fiamminga, e che la storia lo avrebbe inscritto accanto a quello del gran caposcuola d'Anversa. Se Pietro da Cortona avesse veduta quest'opera, avrebbe in suo riguardo ripetuto ciò ch'egli diceva un giorno d'altra simile di Tiberio Tinelli, esservi dal pittore stata messa dentro ad un tempo l'anima dell'effigiato e la propria. E chi è tra'moderni che ancor così dipinga? E perchè non più così? Perchè si smarriron le norme d'una colorazione sì schietta? E chi non creda smarrite quelle norme si porti di grazia a considerar le tele degli artisti che ebbero nominanza in principio del secolo, e che,

[1] Un'altra rappresenta una figura d'uomo. Esse vennero da noi acquistate (ai tempi del re Carlo Alberto) e in bel connubio artistico unite nella Galleria.

massime tra' Francesi, eran, come ancor usa in oggi, esaltati al grado di Tiziani o di Raffaelli dalle ciance superlative dei giornali. In esse miri egli quei colori ricresciuti, quelle tinte false, quelle carnagioni verdiccie, violacee, stuonate, ed osi poi negare che questa sola tavola, simile allo scudo di quell' Abante d'Argo che dopo la sua morte ancor bastava a volgere in fuga i nemici,[1] non sia tale da tutte superarle; e da aver per dimostrata un' increscevole verità scritta dall' erudito Zannotti: « Esser, cioè, l'odierna pittura languida e semiviva, nè finor vedersi apparire il crepuscolo di quel giorno che la richiamerà dal suo tralignamento. »[2]

Poche quadrerie d'Europa, e niuna d'Italia, posseggono opere di questo insigne ritrattista[3] di cui la nostra vanta due mezze figure. Quella di cui qui diamo l'intaglio può stare a petto di quanto di più maraviglioso abbia in questo genere la pittura nelle sue varie epoche. La finezza che si osserva nella condotta dei moltiplici tuoni formanti quella delicata carnagione ne fa un esemplare di sì difficile studio, che niuno di quanti finora lo tentarono potè raggiungerne la pura diafanità, benchè il pittore vi sia pervenuto adoperando soltanto colori di corpo, e senza ricorrere agli artifizi della velatura. L'ingenuità del vestiario, proprio del tempo e della contrada, cresce l'ingenuità del dipinto, e dimostra qual vantaggio ridondasse nell' arte da quelle fogge che non ancora, come adesso, ebdomadarie nella durata loro, si mantenevano invariabili durante un intero secolo. E

[1] Pausan. *in Phoc.*, pag. 176.
[2] Bott., *Lett. Pitt.*, tomo VII, pag. 169.
[3] Non troviamo menzionata verun' opera di questo maestro nel catalogo del Museo Napoleone, nè in quello del Belvedere di Vienna, compilato dal Mechel, nè nel Museo del Re, in Madrid, nè nella Galleria degli Uffizi in Firenze, nè in quella di Brera in Milano.

quantunque vi appaia l'impegno con cui allora, come in ogni tempo, adoperavasi il bel sesso a travisare, con sgraziati raffazzonamenti di panni, le eleganti forme della natura, pure ancor non aveva attinto a quella stravaganza così mostruosa che forma il tipo del vestiario donnesco a mezzo il secolo decimonono. L'aureola di trine, da cui è accerchiata la fronte di questa matrona olandese, non mostra certo la grazia che avrebbe se un bel volto v'aggiungesse la propria, ciò nondimeno convien dire che vaga e leggera oltremodo ella sia in paragone delle bislacche, e bitorzolute strutture da cui è oggigiorno sì bruttamente alterata quella leggiadría di contorni che le trecce della capigliatura danno al capo femminile. L'abito nero a cincischi riesce d'un effetto assai pittoresco, e dà vaghezza all'assetto del vestiario. È tale insomma questa tela del Ravenstein, che quantunque attorniata da altre di maggior mole, e rilevate da un interesse storico, pure a sè trae lo sguardo di chi si conduca a visitare la nostra quadreria, e fra quelli che meglio intendono la ragione dell'arte, molti v'avranno i quali saranno giustamente indotti a dichiararla, anzichè opera di chi facea ritratti, opera di chi facea miracoli.

III.

RITRATTO D' UOMO.

Sembra che generalmente parlando sia destino della pittura iconica di appartenere alla mediocrità. Gli artisti forniti di poco ingegno, o di poca immaginazione, che pur voglion campare alla meglio sull' arte che coltivano, hanno a lor disposizione l' infallibile ripiego che offre il vasto dominio dell' umano egoismo, hanno l' amor della famiglia, gli amori di ogni specie, le amicizie d' ogni grado, gli orgogli, le ambizioni, le adulazioni, numerosa, incessante clientela, che, non per interesse all' arte di cui non cura, ma per interesse a se stessa, commette opere in buon dato, ove pochi distinguono il bello dal brutto, il buono dal cattivo, opere che, se non danno incremento all' arte, bastano a dare alimento all' artefice. Per tal motivo furon esse relegate al secondo grado della gerarchia pittorica, e da poche eccezioni in fuori, raramente e con ripugnanza le trattarono i grandi, taluni de' quali, come il Buonarroti, negaron d' abbassare ad esse il genio e la mano. Indi le varie vicende che, nel progredir delle età, ebbero le tavole destinate a trasmettere ai vivi l' effigie dei trapassati, e le varie categorie in cui queste si divisero. Esse furono tre principali. La più numerosa è quella che si compone di ritratti d' uomini volgari, dipinti da volgari artefici. L' importanza di siffatte tele non si estese oltre la breve cerchia della famiglia ove sorta coll' avo cessò al nipote. Alcune di esse, dopo avere associata l' opera loro agl' intimi affetti d' una generazione, son da quella che le succede, il più delle volte, relegate in alcun remoto ca-

stello, non a ricordo degli antenati, ma ad ornamento delle antiche mura a cui tolgono lo squallore dell'ignudo e logoro intonaco. Altre volte avviene che, prevalendo negli eredi il favore alla moderna suppellettile, siano gli atavi della stirpe, per poca moneta, abbandonati fra le mani di qualche rigattiere, che a gran bracciate portandoli via, e maestosamente poi schierandoli sui muricciuoli, se ne vale a sollucherar la vanagloria dell'arricchito plebeo, il quale, inuzzolito dei patrizi attributi, si procaccia a peso o a misura un'illustrazione di posticci antenati con cui va a nobilitare la villetta attinente al podere o alla manifattura.

A formar la seconda categoria concorrono i ritratti di quegli uomini volgari, cui nè la ricca nè la nobile condizione tolsero alla nativa oscurità, ma che, favoriti dal caso anzichè guidati dal discernimento, ebbero la sorte d'essere effigiati da illustri pennelli. L'immagine loro, dipinta da un Vandyck, da un Velasquez, o da un Tiziano, anzichè alla famiglia appartenne al mondo, ove ebbero a famiglia l'intera posterità; ma quelle ignote figure che il genio incoronava di sua immortale aureola, essendo per sè stesse indegne di tanta onorificenza, perdonò, innoltrandosi nel tempo, la propria personalità, e rigenerate da quel glorioso battesimo, cambiano l'oscuro nome in quello del chiaro artefice che le traeva dall'obblio. Passate, sotto tal nuova denominazione, nella sfera dell'altrui celebrità esse vennero accolte e preziosamente serbate nelle aule de' Musei, e delle Accademie, a onore della contrada che lor diè ricetto, a studio degli eruditi e degli artefici.

L'ultima categoria consta di quelle rare tele, ove chi primeggiava nell'arte ritraeva chi aveva fama dalle scienze, dalle lettere o dall'armi, e questa più nobil classe di ritratti, tesoro delle nazioni, era da esse in-

ventariata in quelle pagine gloriose che compongono i fasti della storia.

L' ignota figura espressa su questa tela appartiene alla seconda di tali categorie. La floridezza di quel volto dimostra come il suo latore, nell' atto di farsi ritrarre, unisse ai doni della gioventù, della salute e dell' opulenza, il possesso d' un nome proprio Il Sepolcro ingoiava i primi, e l' altro era cancellato dalla falce del Tempo. Al nome del modello venne sostituito quello dell' artefice, e al sentimento, che durava pochi anni, tenne dietro l' ammirazione che durerà molti secoli. Chi è dotto dell' arte non può a meno di riconoscere in questa mezzafigura la stessa tavolozza da cui usciva quella femminile da noi già dichiarata in queste pagine: egli deve ad un tempo notare come quivi fosse anche più squisita la finezza dei tuoni forse prodotta da quella propria d' una carnagione più delicata. La bravura d' un pennello che con rara scioltezza modella ogni parte, e il sapore di tinta per cui sotto la cute par veramente circolare il sangue, e dar vita a quel volto giovanile, fanno della nostra tela un esemplare egualmente e variamente utile allo studio dell' arte. E chi ne tenti l' imitazione vedrà, alla prova, quanto più facile sia ammirarlo che pareggiarlo.

GELÉE CLAUDIO,

detto IL LORENESE.

STUDIO SUL SUO STILE.

Non è sorprendente che nel corso dei secoli si compiaccia talor la natura di ripetere a certi intervalli i medesimi fenomeni, non solo nell'ordine materiale delle cose, ma anche nell'intellettuale. Essendo illimitata la fecondità della materia, lo debb'essere nel modo medesimo la varietà degli accidenti prodotti dal caso in diversi periodi: e come dal rinnovarsi di certe combinazioni d'elementi sottoposti ad una data azione di principii primordiali, sogliono emergere con uniformità le stesse fisiche meteore, così le naturali disposizioni dello spirito assecondate da identità di circostanze, spesso producono analoghi risultamenti. Riferisce un antico scrittore, essersi da taluni compilate intere raccolte di tali avvenimenti, ricondotti dal caso sul teatro del mondo, che talmente si rassomigliavano da parer l'opera della ragione e della Provvidenza.[1] Notarono questi, per esempio, esservi stati due personaggi di grande nascita, uno in Siria e l'altro in Arcadia, per nome Attide, che ambi furono divorati da un cinghiale. Racconta lo Scoliaste d'Apollonio che dei due Atteoni, citati dalla storia, uno, figliuolo d'Aristeo, fu messo in pezzi dai suoi cani; e l'altro figliuolo di Melisso, dai Bacchiadi. Dei due Scipioni, il primo vinse

[1] Plut. *in Sert.*, tomo II, pag. 318.

i Cartaginesi, l'altro gli distrusse interamente. La città di Troja fu espugnata una prima volta da Ercole a cagione dei cavalli di Laomedonte; la seconda volta da Agamennone per mezzo d'un cavallo di legno, e la terza volta da Caridèmo all'occasione d' un cavallo che inciampò sotto la porta, ed impedì colla sua caduta che i Trojani la potessero chiudere a tempo per impedirgli l'entrata. Delle due città greche, il cui nome esprime quello di un fiore, Io e Smirne,[1] una vide la nascita, l'altra la morte d'Omero. E finalmente quattro fra i generali che coi loro strattagemmi di guerra e la profonda loro capacità hanno condotte maggiori imprese, cioè Antigono, Filippo, Annibale e Sertorio, tutti furono privi di un occhio. Passando dal materiale all'intellettuale, è curiosa l'osservazione fatta da Aulo Gellio, nelle Notti Attiche, sulla riproduzione della medesima idea, e perfin dell'istesso verso in poeti vissuti in età assai differenti.[2] Platone, nel suo ottavo libro della Repubblica, pretende che questo verso esametro, sì noto per la sua eleganza,

I monarchi acquistano la saviezza nella società dei saggi,[3]

appartiene ad Euripide, il che egli trovava tanto più singolare che ricordavasi averlo letto nell' *Ajace di Locri*, tragedia di Sofocle, poeta assai più antico dell'altro. Questo verso anche più celebre,

Vecchio, alla tua età ti condurrò come un fanciullo,[4]

si trova e nella tragedia di Sofocle intitolata *Filotide*, e

[1] Il vocabolo *Io* significa *viola*; quell' isola, una delle Sporadi, era la patria della madre d' Omero. Smirne, città della Ionia fondata da Tantalo, e così detta dal nome d' un Amazzone che conquistò Efeso significa *mirra*.

[2] Lib. XIII, cap. XVIII. Ediz. Parig. 1820.

[3] Σοφοὶ τυραννοι των σοφῶν ξυνουσιᾳ.

[4] Γερων γεροντα παιδαγωγησω σ' ἐγώ.

nelle *Baccanti* d'Euripide, Anche nel *Prometèo* d'Eschilo, e nell'Ino d'Euripide, si legge un verso che è quasi assolutamente il medesimo; ed Eschilo visse lungo tempo prima d'Euripide. Venendo ora a parlare dei fenomeni pittorici, leggiamo in Plinio l'esempio d'un grande ingegno spontaneamente creato dalla natura, il quale si sviluppò per un caso affatto accidentale. Scrive egli che Erigono, macinatore di colori di Nealca, celebre pittore contemporaneo d'Aristide e d'Agatarco, divenne così valente nell'arte, da aver trasmesso ancora dopo di sè la propria celebrità a Pasia suo discepolo, fratello d'Egineta lo Statuario. [1] Quest'istesso accidente si trova riprodotto nella Scuola Modenese, verso il fine del secolo decimosettimo, nella persona di Gio. Batista Fassetti, allievo di Francesco Bibbiena, che da semplice macinatore di colori pervenne a meritar dal Lanzi il titolo d'uno de' migliori pittori scenici che contasse la Lombardia. [2] Circa ai medesimi tempi Antonio Vicentino che macinava i colori allo Zelotti, pittore veneziano, avendo da esso imparata l'arte, divenne uno de' migliori maestri di quella città. [3] L'istessa cosa potè dirsi di Polidoro da Caravaggio, che da semplice manovale erasi elevato ad uno de'primi gradi presso Raffaello. [4]

L'apparizione di Claudio Lorenese è venuta a som-

[1] « Non omittetur inter hos insigne exemplum: namque Erigonus, tritor colorum Nealcæ pictoris, in tantum ipse profecit ut celebrem etiam discipulum reliquerit Pasiam fratrem Eginetæ fictoris. » (Plin., lib. XXXV.)

[2] Lanzi, *St. Pitt. d'It.*, tomo IV, pag. 56.

[3] Rid., *Merav. dell' arte.*, tomo II, pag. 232. La Scuola Spagnuola cita Giovanni Pareia, schiavo di Velasquez, a cui macinava i colori, preparava le tele e mondava i pennelli, e che ne divenne poi l'aiuto, e talvolta il rivale.

[4] Nella vita di Carlo Maratta si trova al contrario l'esempio d'uno de' suoi più abili discepoli, Niccolò Berrettoni, che da pittore, egli aveva per gelosia fatto macinatore, e che collo studio da lui fatto sulle opere di Guido e del Correggio pervenne poi ad ottenere gran credito nella scuola romana. (*St. Pitt. d'It.*, tomo II, pag. 227.)

ministrare nella storia dei macinatori moderni un nuovo riscontro a quell' Erigono che tra gli antichi era stato celebrato. Aveva egli sin dal dodicesimo anno perduti ambi i parenti, ed era rimasto affidato alle cure d'un fratello maggiore, Giovanni Gelée, che esercitava l'arte d'intagliatore in legno a Friburgo. Questi avendo riconosciuta l'inutilità di farlo istruire nelle pubbliche scuole, ove niun progresso egli faceva per la tardità della sua mente, allogatolo per alcun tempo da fattorino presso un pasticciere,[1] con esso poi si conduceva a Roma al seguito d'alcuni mercatanti ed artisti. Quivi, per certi dissapori accaduti fra loro, essendosi egli separato dal primo suo padrone, passò al servizio d'Agostino Tassi, allievo di Paolo Brilli, presso cui venne il giovinetto Claudio impiegato a disimpegnare le bisogne domesti-

[1] Dargenville, *Vies des Peint.*, tomo II, pag. 266. È da notarsi fra le combinazioni curiose da noi menzionate in quest' articolo, che dall'arte della cucina si elevarono a quella della pittura vari de' suoi primari maestri. Gasparo Pussino era figliuolo d'un cuoco. Infatti ciò risulta da un aneddoto il quale è riferito nelle memorie di Sancti Bartoli, pubblicate dal Fea, n. 82. Narra egli che al tempo d'Urbano VIII furono carcerati in Roma alcuni cercatori di tesori, i quali trovarono una stanza sotterranea con molti ornamenti d'argento; ma essendo loro stata fatta la spia, poco se la goderono, chè furon per la maggior parte posti in carcere e « solo ne fu esente il suocero di Monsù Pussino, e padre di Gasparo, famoso paesista, in riguardo che serviva di *cuoco* al Senatore. » (Graham, *Vie du Poussin*, pag. 45.) Cornelio Enghelbrechtsen, pittore olandese, soprannominato *il Cuoco*, era valentissimo nell' una o nell' altra professione. Anche Giovanni Bronkorst associò insieme la riputazione d' uno dei migliori pasticcieri e pittori d' Harlem, ove senza l' aiuto di verun maestro, e studiando soltanto la natura, egli ne divenne abile imitatore. Così pure Giovanni Steen, il migliore allievo di Ad. Brauwer, fu ad un tempo oste e pittore; e siccome egli era quello che beveva il più del suo vino, allorquando la provvisione cominciava a difettare, si chiudeva in camera, ed in pochi giorni trovavasi al caso di rinnovarla abbondantemente col prezzo de' suoi lavori. E finalmente devesi fra gl' illustratori della *cucina* un grado ragguardevole anche a Mariotto Albertinelli, emulo di Fra Bartolommeo della Porta, a cui essendo venute in odio le sofisticherie e gli stillamenti di cervello della pittura, aprì una bellissima osteria in Firenze fuor di porta a San Gallo, all' insegna del Drago.

che, ed a *macinare i colori*. Ma avendo quel maestro più volte osservata la cupida attenzione con cui il nuovo servo lo stava osservando durante il suo operare, e la curiosità straordinaria da esso portata verso i menomi procedimenti dell'arte, ed essendo per natura inclinato a beneficare, volle fare esperimento se in uomo sì rozzo fosse possibile il far penetrare alcuna scintilla d'uno studio, che per la spiritualità di sua essenza sì estraneo pareva alla di lui natura. Imprese egli dunque ad insegnarlo grado grado nei primi rudimenti, coadiuvato in tale impegno dal fratello stesso di Claudio. I rapidi progressi fatti dal nuovo discepolo grandemente maravigliarono Agostino, il quale in breve lo abilitò al maneggio dei colori in modo da condurre alcuna opera di sua mano, ed ottenere ancora qualche lucrosa commissione. Esercitossi egli dapprincipio in lavori di quadratura e di semplice ornato, composti di grottesche e d'arabeschi, nè guari andò ch'egli trovossi al possesso di sufficiente peculio, per poter imprendere un viaggio a Napoli e condursi di persona a considerare le varie bellezze di quel paese privilegiato dalla natura. Venne egli quivi accolto nella scuola di Goffredo Wals, ove continuando lo studio della pittura di paese, vi aggiunse quello dell'architettura e della prospettiva, nella quale, al dir del Baldinucci, pervenne a somma abilità. Conviene però credere che tale autore abbia con simile asserzione inteso soltanto parlar della prospettiva aerea, mentre sembra essere bastevole una semplice occhiata alle di lui opere per giudicar della sua insufficienza nella lineare, per cui è necessario tal acume d'ingegno che, come è noto, fu dalla natura negato a questo artefice.

Dopo un soggiorno di due anni si ricondusse egli a Roma presso il suo primo maestro, ove, essendosi

ancor trattenuto alcun tempo, si risolse ad imprendere novello viaggio alla volta del nativo paese, e passando per Loreto, Venezia e la Baviera, andò a Nancy. Molto operò il Lorenese durante il suo soggiorno in quella capitale, e condusse fra l'altre cose varie bellissime architetture, ma in quel clima boreale e sotto un cielo sì diverso da quello d'Italia sentendo venir meno l'estro animatore a cui la natura dà sì copioso alimento nel paese nostro, venne di nuovo a Roma, ove da Urbano VIII e da Alessandro VII fu sempre onorevolmente considerato e protetto con munificente patrocinio. Quivi eran da esso prodotte quelle impareggiabili composizioni, che presso i moderni han segnato il limite di tal maniera di pittura, e posto il suo nome in tanta altezza di gloria; e quivi nell'anno ottantesimosecondo di sua età terminava la sua carriera quell'uomo straordinario per la mediocrità d'uno spirito inabile alla menoma combinazione intellettuale, e per l'elevatezza d'un ingegno che fu di prim'ordine nella sua sfera.

PRIMO PAESE.

Due tele di Claudio possiede la raccolta de' Sabaudi; e rappresentano una il nascere, l'altra il tramontar del sole. Il carattere di questo ultimo composto, che consideriamo il primo perchè inferiore all'altro a cui riserviamo perciò il posto d'onore, richiama alla mente il tempo ove avendo Claudio perlustrate le spiagge che, simili ad anfiteatro circondano l'antica Partenope, erano le opere sue più vivamente impresse di quella grandiosità di linee, freschezza di siti, gagliardia di vegeta-

zione. Può lo stile di questo dipinto esser paragonato al dialetto dorico che, impiegato da Teocrito ne'suoi Idillii, venne dagli eruditi riconosciuto il più proprio a rendere la classica eleganza di quella natura, su cui il cielo della magna Grecia riflette i suoi più puri splendori. L'aspetto del sito come il tipo delle figure, tutto ha del classico. Seduto presso le sponde del mare, al cader del sole, e mentre custodisce la greggia che riposa sull'erba, un giovine mandriano, simile al pastor di Virgilio, sta invocando al suono della zampogna le muse di quelle boscaglie:[1] più verso lo spettatore due vispi caproni fanno a'cozzi tra loro. Queste e le altre macchiette che animano la composizione, ricordano il fare di Filippo Lauri a cui solea Claudio ricorrere per tal uopo, solendo egli dire che i suoi paesi gli vendeva e le sue figure le donava. In faccia ad una scena che offre la tranquilla securità della vita campestre, forma contrapposto poetico quella fortunosa e dura del navigatore che indocile alla povertà «*indocilis pauperiem pati*» espone e sostanze e vita al più instabile degli elementi. Nel mezzo del quadro le piante più gigantesche delle selve espandono, qual ampio padiglione di smeraldi e d'oro, i rami e le frondi cosperse dalla luce del sole cadente. Il vario tocco con cui è pennelleggiato quel gruppo, ne distingue con precisione così il carattere, come i piani. La brezza che spira d'ordinario sulle rive del mare al posar del sole sembra scherzare tra fronda e fronda ed eccitarne quel frascheggiar sommesso, che, simile ad amichevole susurro, ricrea nell'estiva stagione la solitudine de'boschi. Di tal esatta imitazione furon segnate tutte le opere di Claudio: e di fatto leggiamo nell'*Accademia dei Pittori*, di Sandrart, che ammirando egli

[1] . . . . . . Sub tegmine fagi
Sylvestrem tenui musam meditaris avena. (Bucol. Ecl. I.)

la leggerezza delle sue frasche, le diceva tali che sembrano stormire quasi agitate dal vento « *ut vento movente perstrepere videantur.* » Ebbe la medesima perfezione nel rendere la prospettiva aerea. Niuno più di lui seppe ingrandir maestosamente la vôlta dei cieli; niuno rispinse a più maravigliosa distanza gli ultimi piani. È suo dominio l'immensità. Come aquila, egli vi spiega un volo elevato, e fissando l'occhio nel sole, vi si inebbria di luce. L'artifizio di tuoni, con cui egli otteneva quei grandiosi effetti, merita in quest' opera uno studio particolare per la sua dottrina. Una degradazione di tinte luminose ed insieme sfumate con impercettibile trapasso, estende a dismisura il vaporoso circuito dell' orizzonte. In seno a quella fulgida atmosfera, che rifrangendosi in mille guise fa sfavillar di vividi splendori tutta la natura, s'immergono decrescendo progressivamente nel lontano i colli, gli istmi, le ville e le castella. Le estreme linee terminate da un lato con una catena di monti che sembrano andare a precipitarsi nelle onde, mostrano dall' altra parte l'illimitata vastità dei mari, nelle cui più remote acque veggonsi fluttuar, come immerse nel lor seno, le sfuggevoli vele dei naviganti. Alla manca dello spettatore, su scosceso greppo sorge un castello coronato di merli e torri, il quale per la sua situazione è evidentemente destinato a difender gli approcci della costiera da quella parte, e forma piacevole contrasto all' euritmia generale del quadro.

Allorchè si paragonano insieme la presente opera di Claudio coll' altra che gli fa riscontro, tanti sono i pregi e dell' una e dell'altra, che non si sa a quale dar la preferenza, così che l'ultima che si guarda è ordinariamente quella che si suole anteporre, la qual cosa parimente avviene nel leggere gli scritti di Teocrito, da cui parve il Lorenese ritrarre come da modello le

sue composizioni. Onde, imitando noi dall' ottavo idillio di quel poeta il parere del vecchio pastore che, dovendo giudicare una gara tra Menalca e Dafni, dichiara questo vincitore, perchè l' ultimo aveva cantato, così noi daremo la palma al paese, che ultimo ci verrà innanzi.

SECONDO PAESE.

E costume del volgo limitare la propria indagine alla conoscenza delle esterne fattezze di coloro i quali pervennero ad alcuna celebrità fra gli uomini, trovando sufficiente appagamento alla naturale curiosità in quella considerazione puramente superficiale: al filosofo solo appartiene esplorarne la morale fisionomia coll' internarsi nelle tenebre dell' anima, ed investigare con accurata analisi i tratti caratteristici di quelle menti privilegiate, osservando quanto esse dominarono le circostanze, o lor furono soggette, e cercando scoprire quali agenti concorsero in modo più diretto al loro esaltamento. Sottoponendo a tale minuta disamina gli artefici che grandeggiano nella storia della pittura, e sommando nella virtuale potenza loro le cause che più efficacemente contribuirono a suscitare que' sommi ingegni, chiaro apparirebbe potersi queste ridurre a due principali; l' amor del bello impresso dalla natura in essi, e gli ostacoli che lor si pararono innanzi nella carriera.

A doppiare la forza della natura, detta da Cicerone *forza incredibile,*[1] nulla più vale della difficoltà. Essa abbatte il fiacco; è sprone al generoso. Anzi allora soltanto suole l' ingegno sospingersi a quei voli che di-

[1] « Cum in omni genere, tum in hoc ipso, magna quædam est vis incredibilisque naturæ etc. » (Cic., *de Orat.*, lib. III.)

latano i limiti della scienza, o perfezionano alcune fra le umane cognizioni, quando più fortemente esso è fiaccato sotto il giogo d'avversa fortuna.

Claudio Gelée parve fin dalla culla fatto segno ai rigori della sorte, e destinato a chiudere i suoi giorni nella più abbietta oscurità. Ma presso la culla di quel fanciullo povero e negletto vegliava il genio dell'arte, e l'umile sua fronte dovea cingersi un giorno coll'aureola dell'immortalità. Scorrendone la vita, si legge con senso di maraviglia di qual rara forza d'animo dovette essere dotato quell'uomo celebre, per superare le infinite traversie che incontrò in così lungo corso d'anni, poichè « combattuto, come dice il Pascoli, dall'avversa fortuna, appena compariva la prospera per ajutarlo, che questa era vinta e messa in fuga da quella: nè contenta d'attaccarlo per impedirne i progressi nell'arte, l'attaccò ancora diverse volte ne' suoi viaggi, acciò col cangiar egli i paesi, non cangiasse ella il costume. »[1] Una tal serie di disastri era atta a scoraggiare la più risoluta determinazione. Insorsero contro esso la terra, il mare, i venti e le tempeste. Rifinito dal morbo, spogliato dai masnadieri, tradito dagli amici, naufrago, nudo e mendico, sempre si mostrò indomabile contro i colpi del destino, e comprò la gloria coll'avversità.

Un'anima destinata ad essere come il reflesso di tutte le bellezze della natura, rimase molto tempo ignota a sè stessa e ad altrui.[2] La di lei grandezza, perchè

[1] Pasc. *Vite de' Pitt.*, tomo I, pag. 20; ediz. di Roma 1730, presso Ant. de' Rossi.

[2] Quest'istessa osservazione può eziandio applicarsi ad uno de' più felici ingegni moderni, Salomone Gesner, il quale mostrò pari abilità nella poesia e nella pittura di paesi. La di lui apparente stupidezza, mal giudicata ne' primi suoi anni, lo fece rigettare, come incapace d'ogni studio, dal chiaro professore Bodmer, alla cui scuola egli era dal genitore stato presentato: nel rimandarlo alla casa paterna quegli dichiarò non essere il

concentrata in un sentimento esclusivo, non si rivelò se non quando ebbe trovata una condizione omogenea, e potè librarsi con libertà nell' elemento che si confaceva alla propria natura. Postò una volta in faccia al quadro dell' universo, e addestrato a segnar sulle tele il suo concetto, quell' uomo spregiato, creduto inabile a qualunque gentile studio, vilipeso da' suoi stessi parenti, ed introdotto da essi in una delle più vili professioni, sorse repentinamente dal fango; il pigmeo si fece gigante; le sue opere furono dichiarate prodigi dell' arte, e il mondo applaudì a maraviglie non ancora vedute.

Il tipo caratteristico d' una mente che, nella sua specialità, è la maggiore che sin qui abbia creata la natura, consistette in quella facoltà di cui fu al sommo grado fornita, di penetrarsi profondamente e serbare a lungo l' immagine viva degli oggetti che l' avevano impressionata, mantenendoveli presenti in tutte le condizioni di loro attualità. La gagliardia di sensazioni, che la vista delle bellezze naturali eccitava nell' anima di Claudio, accrescendone a dismisura le facoltà, la manteneva in uno stato d' entusiasmo,[1] per cui la sua capacità di-

giovane per riuscire in altra professione se non in quella del *copista*, ovvero del *computista*. L' istesso giudizio fu pure portato del celebre Cleanto, discepolo di Zenone, che per la lentezza dell' ingegno era detto l' *asino* dagli altri discepoli di quel filosofo, come Lodovico Carracci il *giumento* da quelli dei Fontana, e Domenichino il *bue* da quelli de' Carracci. Cleanto si mostrò poi il più degno di succedere al proprio institutore, e dal Senato romano gli venne eretta una statua nella sua patria, come ad uno de' più illustri uomini della Grecia; Lodovico Carracci riformò la pittura, e la sostenne cogli esempi durante tutto un secolo: e lo Zampieri non solo superò i Carracci che gli erano stati maestri, ma il suo capolavoro fu dal Pussino dichiarato uno de' tre migliori quadri della moderna pittura. Anche Fabio Massimo, il vincitore di Annibale, era nella prima sua gioventù chiamato *Ovicula*, piccola pecora, per la sua apparente stupidità. (Plut., *in Fab.*) La facilità non è sempre indizio di grande ingegno, come non sempre la lentezza è prova d' incapacità.

[1] Da tale appassionamento furono generate quelle specialità intellet-

veniva tanto più intensa, quanto più trovavasi isolata in un solo oggetto; così che l'idea di questo penetrava più profondamente nella memoria, perchè doppiata dall'esclusione d'ogni altro. Nè senza ragione finse perciò Esiodo le Muse figlie di Mnemosine: volle quel poeta adombrare, con sottile allegoria, l'imperio esercitato dalla memoria sulle varie opere dell'ingegno. A questa dote eminente si deve attribuire la potenza creatrice di Claudio:[1]

tuali, che nelle lettere e nelle arti produssero le più stupende opere; perchè quando lo spirito è gagliardamente scosso da una sola idea, si concentra nella sua più perfetta manifestazione. Dalla specialità loro in fuori parvero sovente cotali uomini inferiori ai volgari, e paragonabili agl' innamorati, che d'altro non son capaci nè in pensieri nè in parole, che della donna amata.

[1] Fu quest' istessa dote propria altresì di Niccolò Pussino, il quale, al dire di Felibien, attentamente ogni giorno solea considerare quanto vedeva di più bello, ed imprimersene fortemente l' immagine nella fantasia, dicendo sovente che il pittore si rende abile più coll' osservare le cose, che col copiarle. (*Entretiens sur la vie des Peint.*, tomo II, pag. 318.) Così pure avvenne a Adamo Elzheimer, al quale una forte ritenitiva fece produrre le opere più singolari (Descamps, tomo I, pag. 284.) Van Uden stava il più delle volte meditando in mezzo alle campagne dal levare al posar del sole, studiando a quel modo tutti gli effetti naturali. (Ibid. pag. 408.) La potenza di loro memoria dava alle pitture di Parcelles e di Cornelio Wieringen tutte le perfezioni d' un' opera dedotta dal vero. (Ibid, pag. 421, e tomo II, pag. 45.) Bernardo Graat, decantato in prosa ed in versi dagli scrittori olandesi, riportava a casa, nel tornar dalle sue gite, idee sì fresche degli oggetti, che, togliendo la tavolozza, esprimeva sulla tela colla spontaneità del vero quanto aveva osservato nella natura. (Tomo II, pag. 415.) Era sì fedele la memoria di Francesco Milè, allievo di Franck, che dopo aver veduto una sola volta un quadro, egli se ne rammentava colla stessa precisione che se l' avesse avuto avanti agli occhi: e quando dipingeva, rendeva con egual forza i tuoni e le forme degli oggetti. (Tomo III, pag. 170.) Gherardo Hoet, fornito dell' istessa dote, non avea neppur egli bisogno di consultar la natura (Ibid, pag. 238.). E finalmente il celebre Backuysen, come pur si narra di Giuseppe Vernet, condusse la maggior parte di sue opere, dipingendo, appena tornato a casa, le spaventose scene di cui era stato, con suo pericolo, testimone egli stesso. Riferendo tutti questi esempi, si deve aggiungere nell' interesse dell' arte, che i pittori debbono però andar molto guardinghi nell' imitarli, la qual cosa solo può esser fatta con frutto da certe menti privilegiate, ovvero da chi con lungo studio si esercitò sul naturale.

questa da vil mestiere lo elevò a nobile professione, ed eternò un nome condannato in apparenza all' obblio.

Soleva egli, dice un suo storico, passare le intere giornate e le notti in aperta campagna, nè altra era la sua azione in tali gite, se non l' osservare attentamente l'aspetto della natura nelle varie ore: l' effetto della luce e le sue degradazioni collo sfumarsi degli oggetti nella distanza: l' azione prodotta dall' aria sul tuono locale dei diversi piani: le combinazioni della tinta nell' armonia de' cieli, sempre diversa, sempre mirabile: e quelle migliaia di fenomeni e di contrasti, che la ricchezza della creazione moltiplica dovunque con fecondità senza pari. Chi avesse allora osservato nei dintorni di Roma un uomo rozzo, di meschina apparenza, seduto all' ombra di qualche albero, guardando con immobilità inalterabile sempre in faccia a sè stesso, nè altro assolutamente facendo se non guardare e poi riguardare per molte ore successive, egli avrebbe sicuramente compatita una tanta stupidità o scioperataggine. Difficilmente si sarebb' egli indotto a credere, che in quel capo era una mente in attivo travaglio verso un' opera immortale; che da quell' occhio, senza moto, l' anima si era slanciata a spaziare nell' immensità della natura, ed a racemolarne a una a una le perfezioni. Le rimembranze che da altri artefici sogliono con faticoso studio consegnarsi alle tele, egli le dipingeva incancellabilmente nell' intelletto, e ricco di stupende immagini, commossa ancor la fantasia per l'entusiasmo eccitato dalle maraviglie della creazione, tornato nella propria officina, quivi egli copiava per così dire quelle stesse vedute, fatte effettualmente presenti all' intuizione dell' anima. Stante la vivacità di tale interna pittura, era il suo operare esente da quella ressa affannosa, per cui spesse volte si rende inesatta l' imitazione de' volgari artefici, sempre tementi l' alterazione della

luce col progredir dell'astro solare, sempre in ansia per la cessazione d'un fenomeno sovente passeggiero. Rimane a definirsi, se tale portentosa capacità d'imitazione fu prodotta in Claudio dalla di lui insufficienza verso ciascun altro studio, o se l'influenza irresistibile del bello non attrasse invece ed annichilò ogni altra sua facoltà.

Nel primo paese ci pose Claudio sott'occhio la scena maestosa d'un tramonto di sole. Ma qualunque sia la magnificenza dello spettacolo, la vista del pianeta cadente, e per così dire moribondo, infonde nell'anima un sentimento di malinconia. Il fine del giorno ci rammenta il proprio. Quella luce è simile alle faci che accompagnano una pompa funebre: lo splendore non ne scema la mestizia: una ci annunzia la notte, l'altra il sepolcro. Nel secondo invece egli espresse nella sua tela tutte le armonie che in sè raccoglie la pura bellezza del mattino. Lo spettatore è condotto sulle rive d'un fiume che, attraversato a poca distanza da un ponte, si estende con girevoli meandri in seno ad immensa pianura. Si direbbe uno di quei siti creati dalla mente poetica del Sannazzarro in qualche scena della sua *Arcadia*, ovvero dalla feconda immaginazione di Gesner, in quei verdi e fiorenti idillii sì frescamente da esso dipinti e colla penna e col pennello. La luce verginale dei primi raggi del sole indora le piante molli ancora di notturna rugiada, e l'azione progressiva del calore solleva a poco a poco i vapori addensati sull'ultimo orizzonte, che si disciolgono nell'atmosfera, e cedon liberi gli spazi aerei al monarca del giorno. Il suo apparimento ha definiti con maggior purità i contorni eleganti delle montagne; le lor varie forme arricchiscono le linee di quel vasto anfiteatro, le cui ultime pareti vanno a sfumarsi vaporosamente ne'piani più remoti. Già tutto si anima, si popola, si muove. Questa è luce di speranza e di vita. Il pellegrino riprende

il suo viaggio, il pescatore torna alle reti, l'uomo di contado ai rusticali lavori. Un pastore ed una pastorella già si sono incontrati sulla ripa del fiume, presso cui vengono a pascolare i loro armenti, e già seduti « là dove alle dolci acque fa dolce ombra » [1] un gruppo d'alberi che dall'alto si specchiano in que' liquidi cristalli, incominciano l'uno e l'altro i loro concenti. Tornerebbe quasi a puntino al carattere degli accidenti pittoreschi di questa composizione l'ammirabile descrizione introdotta dal Delille nel suo poema sui *Giardini*.[2] La quercia che giganteggia nel centro, nobile per grandiosità di frondura, vero emblema di potenza e di forza, ben meritamente si chiarisce quell'albero augusto che dai poeti era consacrato a Giove, e da cui supposero recisa la clava d'Alcide. Le minori piante che l'attorniano sembrano quivi accorse a corteggiare il loro monarca. L'erba folta crescente sulla riva del fiume, i cespugli che intralciano i lor rami tortuosi ai vicini tronchi; le edere che gli al-

[1] *Aminta* del Tasso, atto I, sc. I.

[2] « Si le ruisseau, des bois emprunte la parure,
La rivière âime aussi que des arbres divers,
Les pâles peupliers, les saules demi-verts,
Ornent souvent son cours. Quelle source fécondo
De scènes, d'accidens! Là j'aime à voir dans l'onde
Se renverser leur cime, et leurs feuillages verts
Trembler du mouvement et des eaux et des airs.
Ici le flot bruni fuit sous leur voûte obscure;
Là le jour par filets pénètre leur verdure.
Tantôt dans le courant ils trempent leurs rameaux;
Et tantôt leur racine embarrasse les flots.
Souvent d'un bord à l'autre étendant leur feuillage,
Ils semblent s'élancer et changer de rivage.
Ainsi l'arbre et les eaux se prêtent leur secours:
L'onde rajeunit l'arbre, et l'arbre orne son cours;
Et tous deux s'alliant sous des formes sans nombre,
Font un échange heureux et de fraîcheur et d'ombre. »

Questo capolavoro poetico era degno di stare accanto a uno pittorico di tanta eccellenza. Sembra che l'uno dia risalto all'altro.

lacciano di ghirlande; la varietà e la magnificenza d'innumerevoli piante, tutto appalesa un'esuberante vegetazione, ed una di quelle valli felici ove si trovano accolte in breve spazio le mille campestri dolcezze tanto assaporate dal filosofo, tanto spregiate dall'ambizioso. Ma non sempre furono felici quelle valli; non sempre vi sedettero tranquilli i pastori, o pascolarono con securità gli armenti. Ecco alla destra dello spettatore la torre merlata d'un castello, che in aspetto minaccioso s'affaccia dalla sommità della rupe. Il silenzio delle selve fu turbato dallo strepito delle armi, l'eco dei colli cessò di ripetere il canto dei pastori, e da quelle rocce tuonò un giorno la voce formidabile del cannone. La crudeltà dell'uomo sorge dovunque ad amareggiare le tranquille delizie della natura.

Contrasti poetici e pittoreschi, orizzonti illimitati,[1] vaporosi; mari immensi, in cui il pensiero si slancia e s'ingrandisce; cieli trasparenti; laberinti di vie nelle selve; acque chiare e zampillanti, o rinchiuse profondamente in letti erbosi, entro cui vanno a lambir mollemente le sponde; cupole di verdura sospese in aria ed ampiamente diramate a fare schermo contro i raggi del sole; maestose moli architettoniche; effetti magici di luce dal tremulo chiaror della luna che inargenta le onde del mare sino al disco istesso del maggior pianeta che il suo pennello infiammò con incredibile ardire;[2]

[1] A nessuno, più di Claudio, s'acconverrebbe il titolo di *accoucheur de provinces* dato al paesista Zegers dallo scrittore Van Hoogstraten nella vita che ne pubblicò (*Vies des peint. flam. et holland.*, tomo II, pag. 359.). Gli ultimi piani del Lorenese rappresentano ordinariamente una sì immensa estensione di contrada, che il Lanzi diceva convenir prendere le poste per arrivarvi.

[2] In un quadro del Museo di Parigi si vede una marina con un effetto di sole, ove il suo globo affatto scoperto è rappresentato in tutta la verità che può ottenersi coi mezzi incompiuti dell'arte, ed è forse il maggiore suo sforzo nell'imitazione del vero.

insomma le infinite bellezze della creazione insieme adunate, ed espresse con magia anzichè con arte, ecco un *paese* di Claudio. I pregi particolari di questo sembrano crescere sotto l'occhio a misura che vi si osserva come gli alberi vi sono vegetanti, come è armonica la finezza del tuono generale, come le linee sono graziose e ben contrapposte, ed il cielo degradato fino a remota distanza colle tinte più aeree. Dacchè Marco Ludio, nato in Etolia, introdusse primo fra' Romani la pittura di paese,[1] invalsa poi generalmente nell'ornamento delle loro case, come si riconosce a Pompeia e ad Ercolano, molti si volsero a coltivare sì ameno studio, ma nessuno giunse finora a sopravanzare il classico pennello del Lorenese. A malgrado del genio trasfuso nell'uomo nel trascorso di tante età, Claudio è rimasto nel paese, come Raffaello nelle figure, il primo anello di quella ideale catena che congiunge l'opera dell'arte con quella della natura.[2]

[1] « Non fraudando et Ludio, divi Augusti ætate, qui primus instituit amœnissimam parietum picturam, villas et porticus, ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, littora, qualia quis optaret.... blandissimo aspectu, minimoque impendio. » (Plinio, XXV. Ne parla anche Vitruvio, lib. VII.)

[2] Si può dire di questo pittore ciò che dal Mengs fu detto di Raffaello; il quale benchè nelle varie parti della pittura, prese spicciolatamente, trovasse chi lo superava, pur ebbe grado primario perchè in sè raccolse una maggior copia d' ogni pittorica eccellenza. Così fu di Claudio, che superato dal Ruysdaël nella vivacità dell'esecuzione e nella forza degli effetti, da Backuysen e da Van den Velden nella verità delle acque, da Salvator Rosa e da Giuseppe Vernet nello spirito delle invenzioni, pure a tutti questi venne anteposto per le collettive qualità che riunì nelle sue opere.

ANTONIO VANDYCK.

DELL' INVIDIA FRA GLI ARTEFICI.

Il buon genio che presiede ai destini della pittura sembra purtroppo essere talvolta sopraffatto dalla potenza di quell'Arimane, o cattivo genio, di cui scrisse Zoroastro, orribile e mostruoso serpente, dal ventre del quale uscirono un giorno quarantacinque mila invidie. Benchè simile parto sia tale da parer bastevole a qualunque più feconda maternità, pur nondimeno se si avverte al detto d'Esiodo che il vasaio porta invidia al vasaio, l'artiere all'artiere, il cantore al cantore, il mendico stesso al mendico, quell'aspra sentenza non parrà in verun modo esagerata. E se togliendo in mano la face della verità e penetrando fra le misteriose tenebre de'secoli si scoperchiassero i sepolcri ove, nel silenzio eterno, quetarono finalmente le grandi ire degli artefici, chiamandoli un per uno ad imparziale disamina sulle passioni che gli dominarono durante la vita, si riconoscerebbe che non un solo, fra le tante migliaia, andava immune dal morso fatale. Non è da meravigliare che l'animo di chi coltiva un'arte le cui opere son giudicate a vista dal più numeroso de'tribunali, spesso fuorviato dalle altrui cabale anzichè diretto da spontaneo criterio, sia più vivamente sensibile a una sentenza talvolta ingiusta e da cui pur dipende la sua fama e la sua fortuna. Tale è la causa per cui alla condizione degli artefici si fa più

omogenea per la natura dell'arte loro l'invidia, come quella che, secondo l'etimologia accennata dalle Tusculane, consta dal troppo vedere nelle fortune altrui.[1] La storia pittorica ripete purtroppo sovente quale sia stata e duri tuttora l'influenza della fortuna nella graduazione sociale degli artisti, e quanto, anche in oggi, sia confermato dal fatto l'antico assioma di Callistene, che dalla fortuna, non dalla sapienza è governata la vita.[2] Tal ordinamento, piuttosto casuale che ragionato, per cui spesse volte vien depresso il meritevole, esaltato il mediocre, non sempre è dalla forza reattiva del vero ricondotto alla sua realtà sostanziale. La giustizia riparatrice non interviene sovente se non da ultimo; cosicchè alla sola posterità è dato cancellar la sentenza di quella dea capricciosa, riporre il merito nella giusta sua lance, e consacrare finalmente sulla nuda tomba la tarda e inutile corona. Un andamento così ordinario nella carriera degli artisti non solo spiega ma giustifica le vendicative animosità che più o meno ne agitarono la vita.[3] L'arte loro compresa da pochi, studiata da pochissimi, giudicata da tutti, è quotidianamente esposta alla parzialità di giudizio che, nella concorrenza fra l'uno e l'altro, è

[1] La parola *invidia*, secondo Cicerone, risulta dalle particelle *in* e dal verbo *videre*, *invidere*; « quod verbum ductum est a nimis intuendo fortunam alterius. »

[2] « Vitam regit fortuna, non sapientia.

[3] Il Vasari parlando dell'invidia più particolarmente propria dei pittori bolognesi la dichiara special vizio di chi coltiva le arti in ogni contrada (tomo IV, pag. 95); e nella vita di Mariotto Albertinelli narra come quel pittore, infastidito dalle continue morsure dei compagni, siccome è giornaliera usanza nella professione *per lunga eredità mantenuta*, si risolvesse ad abbracciare quella di bettoliere. Egli diceva d'aver presa un'arte che è senza muscoli, scorti o prospettive, e ciò che più importa, senza biasimi e senza invidie; mentre quella da lui abbandonata ora contraria affatto, perchè l'una imitava soltanto la carne e il sangue, e l'altra faceva il sangue e la carne: « E che in questa ognor si sentiva, avendo buon vino, lodare; mentre in quella ogni giorno sentivasi biasimare. »

le più volte pronunciato dall'ignoranza, o dalla presunzione o dalla malignità, le quali lascian perciò sempre un ampio adito alle brighe ora indivuali ora collettive suscitate dall'invidia.

L'invidia (massime nel sodalizio pittorico) è generata dalla viva reazione d'un amor proprio offeso, che si giudica incapace d'emulare chi riuscì a procacciarsi riputazione e lucro colla propria abilità. Essa deriva da debolezza d'animo e da impotenza d'ingegno; e nei caratteri abbietti produce abbietti sensi; nelle intelligenze elevate, che son conscie di posseder forza bastevole a pareggiar l'opera d'un valente avversario, l'amor proprio, invece di deprimersi al rimbombo della di lui fama, se ne fa anzi leva a rinvigorirsi, e sorge più alto. Così la bassa gelosia eccitata dal contrasto dei materiali interessi eccita l'invidia del vile e lo porta ad affrontar colla calunnia, o troncar col misfatto, l'ostacolo che egli non può superar coll'ingegno; mentre l'emozione, destata dall'altrui valentia nel generoso, lo spinge a vendicare il suo amor proprio con opere di merito trascendente, e genera in esso l'emulazione.[1] Onde avviene

[1] Tale ella si mostrò in Apelle, detto da Plinio *et in æmulis benignus*, il quale rivelava egli stesso il valor di Protogene agli occhi di tutta la Grecia. Non minore di quello si mostrò il Sanzio nella sua emulazione col Buonarroti, poichè avendo egli avuta occasione di riconoscere il colorito di Sebastiano del Piombo sopra un disegno di Michelangelo, non ne fu mosso a sdegno, e disse soltanto con umili e nobili parole, che quello gli faceva un gran favore poichè lo credeva degno di competere con lui, non con Fra Sebastiano. Madre di generosa emulazione anzichè d'inimicizia era altresì l'invidia che il Francia portava a Raffaello, il Brunelleschi al Ghiberti, il Primaticcio a Giulio Romano, Murillo al Velasquez, il Guercino a Guido, e così di parecchi altri. Talora l'invidia d'alcuni non fu se non un vivo senso dell'ingiustizia degli uomini e della sorte. E tale era in Guido verso il Caravaggio, cui dava sì indebito favore la sua volgare facilità. E chi non avrebbe avuto degno di scusa l'infelice Schiavone; esemplare del Tintoretto, se, derelitto nel suo tugurio, avesse invidiata la sorte del veloce Federigo Zuccaro, la cui destrezza e fortuna vinse quella d'ogni pittore contemporaneo? Chi (se quegli avesse potuto esserne testimone) non perdonerebbe

che dalla passione medesima emani come da comune scaturigine, così la potenza che edifica, come la forza che rovescia. L'invidia non suole ingenerarsi se non fra gli atleti che combattono nel medesimo stadio. È raro che il guerriero invidii il filosofo, o l'astronomo l'oratore. Indi la detta sentenza d'Esiodo. Niuno infatti suole inchinare a personali pretensioni in riguardo alle cose che non sono scopo alla propria carriera, rispetto alle quali l'altrui successo non può offuscarne l'amor proprio nè comprometterne gl'interessi; ma invece egli è pronto a impennarsi se si trovi attraversato nella via da lui prescelta per attingere alla fama e alla fortuna. È allora che un nulla basta a adombrarlo, e lo induce a scrutar con ansia ogni menomo grado che, sul termometro della pubblica opinione, segni il crescere o il decrescere d'un favore che è per lui oroscopo di felicità o di miseria nel presente e nell'avvenire. In tal condizione d'animo egli sta inquietamente sull'avviso, e il menomo encomio al rivale lo agita; il suo credito lo costerna; la sua opulenza lo dispera. E quanto potrà suggerirgli la più sottile industria del raggiro, tutto egli adoprerà per menomarne la fama, ricorrendo alla propria clientela per togliergli le commissioni,[1] censurarne le opere, o alla

tal sentimento alla lunga povertà del Morales paragonandola colla dovizia a cui attingea Velasquez? Eppur la fama di Morales gli avea nel secolo antecedente meritato il soprannome di *Divino*, e v'era pena la vita a chi ne avesse fatte uscir di Spagna le mirabili pitture. Ciò non ostante il divino Morales nacque e morì poverissimo. Si legge negli annali della scuola spagnuola che quando egli fu presentato a Filippo II, dopo avere il re ammirate le sue opere, gli assegnava una pensione di dugento ducati, dicendo convenire che un sì valente pittore avesse almeno di che pranzare; a cui il pittore esponeva la sua miseria con queste commoventi parole: «Sire, e cosa mi darete per la mia cena?» «Señor, y para cenar? Volviò el rey y dixo: Que se le señalasen otros ciento.» Il re si volse e disse che gliene fossero assegnati altri cento.

[1] Di siffatte laidezze abbondano le vite dei pittori in ogni tempo, e d'una delle più riprovevoli venne accusato lo stesso Zampieri, che oltremodo

peggio per calunniarne almeno la condotta morale, onde gustare se non altro la consolazione di renderlo spregevole e odioso nella società.

Condizione abbominevole inerente all' invidia è il farsi essa centro naturale ad altri vilissimi sensi che da lei, come da fecondo tronco, germogliano e s' irradiano nelle più intime latebre del cuore umano: la dissimulazione, l' impostura, l' odio, il tradimento. Raro avviene ch'ella affronti il nemico in faccia; i suoi colpi mai non si vibrano alla luce del giorno; ella avanza furtiva, e con occhio bieco tien dietro allo strazio che il veleno da lei lentamente preparato opera sulla vittima. Se non che prima d' ammazzare il suo nemico è l' invidioso istesso in preda al più crudo tormento che possa dilaniare un cuore. Niuna umana parola ne può esprimere l' interna tortura che Orazio dice così atroce da non averne inventata una simile i più immani tiranni d' Agrigenti e di Siracusa. La teoria dell' aspirante, che mosso da invidia tende a scalzare una riputazione stabilita che lo adombra, non è ignota a chi abbia tampoco respirata la volgare atmosfera artistica. È un libro d' antica data, rivisto ed accresciuto da più autori, e ordinato in capitoli, ove a far capo dall' impostura che inizia l' impresa, fino al tradimento che la compie, la materia è trattata con ordine categorico, ove le cautele necessarie alla securità e alla buona riuscita dell' operatore, procedono con metodo e con misura. Infatti è conforme al buon andamento della impresa che la doppiezza e la dissimulazione si pongano prime all' opera onde velare sotto amiche-

invidioso al Sementi, abile alunno di Guido Reni, al quale era stata affidata l' importante commissione di pitturare la cupola di San Carlo de' Catenari, tanto s' adoperava, impegnando la protezione dei grandi e in particolare del cardinal Borghese a cui dichiarava intender egli dipingerla a minor prezzo, che finalmente riusciva a togliergli quel lavoro, con tanta desolazione del misero Sementi che infermatosi v' ebbe a lasciar la vita.

voli apparenze la gelosia che rode il cuore dell'invidioso. Animato da odio interno, egli dee rappresentare sulle esterne fattezze un sentimento del tutto opposto, e condurre con delicata industria la trama incipiente per cui incamminare lo scredito progressivo, e la finale rovina dell'avversario, senza lasciargli travedere un'avversione che inopportunamente dimostrata o prima di tempo scoperta lo metterebbe in guardia contro l'insidiatore. Tale è il motivo per cui il primo germe d'una critica, che deve poi progressivamente invelenirsi fino alla diffamazione, suol essere prudentemente adombrato da una leggera velatura d'elogio, atta a modificarne l'effetto. Al volto iroso, agli sguardi torvi che fra breve accompagneranno le future contumelie o le future calunnie del nemico apertamente dichiarato, precede d'ordinario l'arieggiare cortese, la docile escusazione che medica il menomo risentirsi del paziente, la parola umile e peritosa, la frase esitante che deve esprimere l'affettuosa sollecitudine del finto amico. Questo artifizio tra il psicologico e il rettorico dà alle prime intuonazioni d'una critica malevola, generata da intensa bile, la mostra d'una sincerità coscienziosa erompente, suo malgrado, dal cuore dell'amico indotto da benevolenza a dichiarare il vero all'amico, benchè con ripugnanza fatta studiatamente visibile. Le frequenti dolcificazioni di lodi che v'unisce, egli sa destramente applicarle a qualche parte dell'opera rivale che gli sembri dover apparir difettosa a qualunque giudice tampoco intelligente; onde quell'encomio ipocrito o cada da sè medesimo, o venga da altri ascritto alla natural discrezione o riguardo che da chi lo porge vuole usarsi a chi lo riceve. E tale era la riprovevole astuzia di cui il Savonanzi lagnandosene col Colonna accusava l'invidioso Zampieri, narrandogli i moltiplici ripieghi a cui ricorreva quel maestro per

porre a repentaglio la fama dei propri rivali: anzi volendo il Savonanzi meglio convincerne il Colonna, proponea di far seco la scommessa di disegnare una composizione con figure a bella posta storpiate e difettose, dichiarandogli che il Domenichino, per compromettere la sua riputazione, come perfette gliele avrebbe lodate; la qual cosa infatti punto per punto poi sempre avveniva. Ma la soave scelleratezza, e le melliflue ribalderie che l'invidia suggerisce all'artista diplomatico, il quale tenta abbindolare un rivale, non sempre sono condotte in modo che egli se la passi liscia nella perpetrazione di simili inganni: mentre spesso avviene tal caso inopinato per cui, mentre egli attende a distribuire con avveduta circospezione i suoi finti elogi all'opera o al pittore che un encomio giusto e coscienzioso articolato in sua presenza da chi approva di buona fede ciò che egli per frode, dia repentinamente una stretta così indiscreta al cuor del traditore già gongolante per la felice riuscita di sue scaltrezze, da troncar di botto, come per subitanea sincope, tutte le forze efficienti della sua volontà ingannatrice. Lasciando prorompere (per insuperabile debolezza) la volontà vera dell'animo che odia, egli palesa allora ignuda e greggia la più ributtante deformità del vero, e rovescia con sua vergogna e talora con suo danno, l'edifizio che con sì perfida industria egli aveva elevato. La passione che da lui fino allora era stata soffocata, prorompendo quasi suo malgrado nelle più sbrigliate escandescenze, provoca in tali casi una crisi di collera che del tutto contrasta colla sdolcinata cortesia che avea caratterizzate le precedenti dimostrazioni e che smaschera di tratto le viste dell'impostore.

A quell'inaspettato cambiamento di scena cessa la parte fin allora rappresentata dall'invidioso incognito, che, fattosi involontariamente cognito, abbandona il giuoco

furtivo e procede a carte scoperte. Il leggero cenno di favore che in sua presenza dava al nuovo esordiente chi era in grado di giudicarne, ha lasciato nel suo animo un' impronta profonda, e quantunque effetto di caso isolato, pur basta a mettere in fermento lui e l' intera consorteria delle mediocrità, commosse al nuovo pericolo che minaccia i comuni interessi. Gli amor proprii posti sull'avviso si levano in armi. Indi collegarsi in segrete conventicole; invidiosi intendersi con invidiosi; tutti stare all' erta; prepararsi a mutuo appoggio; screditare il criterio artistico di quello o di quelli che parteggiarono pel nuovo pretendente che viene in voce nella città; ristacciarne con maligno studio le opere; ometterne i pregi; amplificarne gli errori; inventar quelli che mancano, o chiamar difetti le stesse qualità; e farsi di tutto una lezione da recitare ad altri e poi ad altri, raggranellando nuove gelosie con nuove mediocrità, e mandando l' intera legione a ripetere il comun ritornello ne' luoghi pubblici onde far impeto contro il criterio popolare, che da tali scaltrimenti è spesso condotto ad abbattere chi più meritava d' essere elevato. Avviene talora che nella turba dei raggiratori ve n' abbian di tali che, confortati da bastevole tracotanza o dà adulazioni di subordinati si risolvono, qualora ne venga loro il destro, a provar di contrapporre le proprie tavole a quelle del sopraggiunto rivale, fidando nella maldicenza di cui anzichè di pittura si senton maestri; e per meglio riuscire a scavalcarlo si fanno appoggio della clientela scolastica, la quale, soprattutto presso i capi delle accademie, forma per ordinario un gregge pedissequo, le cui cento pecore si muovon come una sola pecora, i cui cento belati si levan come un solo belato. Così, al merito opponendo il numero, riescono essi talvolta a sfangarsi dalla melma in cui stavano scalpitando nella pozzanghera assegnata loro

dalla propria infimità, e ad usurpare per subita sorpresa una posizione, ottenuta, anzichè di buona guerra, in virtù d'un volgare stratagemma. Ma il posticcio edifizio di quelle glorie si sgretola appena sorto e cade a terra; mentre il raggio del nuovo pianeta si leva in alto, dissipa l'opera delle tenebre, e brilla solo nell'empireo. Di questa verità fan fede le cronache bolognesi, ove, all'epoca del rinnovamento carraccesco, si trova un notabile esempio di tali spregevoli commedie recitate dalle tante mediocrità che l'invidia e l'interesse eccitavano a cospirare contro uno dei più grandi ingegni di quella scuola. Al primo affacciarsi che facea Lodovico in essa, i capi titolari che fino allora vi avean dettata la legge, misurando di prima presa la potenza di quel genio straordinario, s'univan tosto in lega fra loro per atterrare, appena comparso, il formidabile competitore. I Sammachini, i Passerotti, i Baglioni, i Cesi, ed altri lor pari, già avviati nel giro delle commissioni, in possesso del favor dei grandi e del pubblico, sgomentati dal timore di veder deviata dai lor possessi la piena che vi portava la fertilità, eran solleciti d'ordire coi consueti metodi tradizionali le trame di mestiere praticate in simili occasioni, e alla nequizia unendo la viltà, propria di tali specie, riuscivan dapprincipio a rimuovere le opinioni e le commissioni da Lodovico e dai due cugini Annibale ed Agostino, che n'eran lungo tempo sconfortati ed avviliti. Ma non tardava il genio ad aprirsi la sua via. E cadevano appena i ponti della rinomata Sala Magnani, ove i tre pennelli fieramente avean segnata la lor traccia maestrevole, che di tratto, come per improvviso miracolo, s'aprivan gli occhi del pubblico, il quale con plauso vieppiù crescente accoglieva quella nuova meraviglia dell'arte a cui traeva mossa da insolito entusiasmo tutta la città. Atterrati da un tanto successo, i detrattori

malevoli dei Carracci o si trasformavano in proseliti, o si riduceano a veder le loro scuole derelitte, senza eccettuarne quella del Calvart, fino allora la più frequentata, da cui in un sol giorno usciano Guido Reni, l'Albani e il Domenichino: onde niun altro frutto raccogliean gli autori dei passati maneggi che lo scorno d'assistere al magnifico trionfo dei propri competitori.

Non v'ha replica che riesca più acerba agl'invidiosi, di quella che un valent'uomo fa alle lor maldicenze, rispondendovi con un capolavoro, ordinariamente ammirato dal pubblico. Tale era la replica che ad altri astiosi rivali, fra lor congiurati a vilipenderne la maniera, facea più tardi Annibale in Roma, allorchè a quel popolo, avido e intelligente del bello, apriva le porte dell'immortale Galleria Farnese, vastissima pittura che dai maestri dell'arte, ivi da ogni luogo accorrenti, era meritamente esaltata come la più stupenda, dopo la Sistina del Vaticano. L'istesso fatto rinnovavasi nella scuola fiorentina. La grande nominanza che un ingegno di prim'ordine dava a Fra Bartolommeo della Porta, gli avea mossi contro tutti quei pennellisti gregari che stimano esaltare sè stessi col deprimere l'altrui merito, i quali, non trovando nelle sue opere appiglio al proprio morso, si avvisarono di denunziar quel maestro come inabile alle figure in grandi proporzioni, e ad un tempo ignorante dell'umana struttura. Ma con pubblica vergogna di quei malevoli, e con sua propria glorificazione ad ambedue le accuse rispondeva il Frate. E confutava la prima, dipingendo la figura colossale di quel San Marco (la stessa che dal 1799 al 1815 teneva un posto sì importante fra i capolavori involati all'Italia, e adunati dalla Francia nel Museo di Parigi) tavola che veniva con giustizia paragonata alle più grandiose di Michelangelo; e mostrava quindi la profonda sua dottrina anatomica rappresentando un San Ba-

stiano ignudo, quadro magistrale che, dopo aver fatta l'ammirazione di tutta Firenze, era poi dai monaci domenicani di San Marco a caro prezzo venduto alla Francia. Così nella scuola veneta, ove le tele che, con studiosa finitezza, dipingeva il giovine Paolo Veronese eran dette *opere di minio* dai suoi invidi compagni, a cui egli facea gloriosa irrepugnabile risposta, esponendo nel cenacolo di San Giorgio Maggiore la popolatissima composizione delle Nozze di Cana, la tela più sterminata fra le grandi che padroneggiasse quel genio taumaturgo. La storia pittorica è feconda di tali esempi ove l'invidia era (in capo a più o men lunghi travagli) conculcata finalmente dal merito. Ma purtroppo essa ne citò pur molti in cui l'invidia prevalse, quando era sostenuta non solo dal raggiro e dal numero, ma dall'ignoranza; e racconta per filo e per segno quanti siano stati i capiscuola e i capolavori che, distolti gli uni, gli altri distrutti dalla sua malefica azione, andarono perduti, questi alla gloria, quelli all'esercizio dell'arte; e quante volte una vita che le furie dell'invidia, o il terror della minaccia facean raminga sopra la terra, finiva prematura o fra i dilanianti strazi del veleno, o sotto i colpi d'un pugnale omicida. Niuno fra gl'illustri martiri di quella passione infernale ebbe a soffrirne sì mali trattamenti quanto l'infelice Domenichino, il quale, se è pur vero che anch'egli cedesse talora alla malnata di lei influenza, negli ultimi anni di sua vita ne diveniva la vittima più miseranda. Preso di mira e quotidianamente molestato fin dal suo esordire nella scuola carraccesca, era egli dall'irrequieta gelosia d'Annibale, suo ammaestratore, a sì mal termine ridotto da dover colla fuga involarsi a quella pertinace persecuzione abbandonando la città nativa per condursi a Roma. Se non che anche in quell'antico asilo di tante sventure lo inseguiva, qual'implacabile erinni, il potente e tre-

mendo rivale, che così ben riusciva a sollevargli contro la poderosa consorteria da esso capitanata, che, denigrate con velenosa critica le mirabili sue tavole, èrane in brev' ora oscurata la fama, e stravolta la pubblica opinione. E tant' oltre smodava quella diabolica animosità da esserne non solo preso di mira chi lodava le di lui pitture, ma, che è più, chi non ne avesse mostrato disprezzo. Anzi appare da una lettera di Pietro da Cortona, citata nella raccolta del Bottari, come al giungere di quel pittore a Roma egli vi trovasse talmente invalso l' uso di dirne male, che per mostrarsi valentuomo e non intercidersi assolutamente la carriera, erasi egli stesso risoluto a sparlarne come gli altri, quantunque alla vista della gran tavola, allora esposta dal Domenichino a San Girolamo della Carità, egli l' avesse giudicata una fra le più belle di quella capitale. Le cronache di tal'epoca ci narrano essersi a quei giorni talmente inviperita l' iracondia dei suoi persecutori, che quando il gran maestro scopriva in Sant'Andrea della Valle que' stupendi freschi che furono poi studio a tanti pittori, sì acerbe contro quel lavoro, erano le declamazioni degli artisti, che gli Operai della chiesa spinti dall' universale censura stettero in forse sul buttarlo a terra; tanta è la potenza che le maligne industrie d' un sol pittore in credito, alla testa d'una consorteria avida e venduta, può giungere ad ottenere in certe condizioni di tempi, di prevenzioni e d'ignoranze. E non si può a meno di rimaner profondamente commossi leggendo nei biografi come allorquando il Domenichino, ritornato a Roma, passava dipoi coi suoi discepoli presso quella chiesa, si fermasse talvolta a considerare il proprio lavoro, e stringendosi nelle spalle, dicesse loro con umile ingenuità: « Eppur non mi pare d' essermi portato così male! » È troppo noto il suo fine. La storia lasciò balenare una luce sinistra su tre uomini

scellerati, suoi rivali e suoi persecutori, Caracciolo, lo Spagnoletto, e il più odioso di tutti, Belisario Corenzio, a cui appose la morte di quel misero.[1] Il pallio del Tempo coprì di sua ombra misteriosa la mano che gli porgeva il veleno. Trionfava l'invidia; e la vittima scendea nella tomba. Frattanto un'autorevole voce, levandosi sulla sponda del Tevere, e glorificando il nome del gran bolognese, decretava all'opera sua più insigne *la Comunione di San Girolamo* il primo grado d'onore dopo *la Trasfigurazione* di Raffaello. Due successivi secoli applaudirono a questa sentenza di Niccolò Pussino, e la ratificarono. E così il Domenichino, martire dell'invidia durante il corso dell'intera sua vita, solo avea tarda giustizia dalla posterità.

Spesso nel considerare le belle tavole tramandateci dagli antichi maestri avviene che taluno si rappresenti alla fantasia quelle lunghe ore di beatitudine e di conforto che tanti eletti ingegni trascorsero nella tranquilla contemplazione della natura, lontani dalle agitazioni che turbano il mondo, gaudenti di quella felicità che emana dalla pace interna dell'anima e da uno studio che ne

[1] Il Corenzio uomo pessimo e soverchiatore era capo alla masnada di pittori che per sì lungo tempo tiranneggiò quelli indigeni ed esteri che capitavano a Napoli. Avido di trarre a sè tutte le commissioni lucrative, invidioso a chi vi pretendeva, geloso d'ogni abilità anche fra i suoi stessi discepoli, era egli che di sua mano apprestava il veleno a Roderigo, il migliore di essi. Congiunto al Ribera e al Caracciolo egli dominò col terrore un'epoca frequente d'arti perfide e di misfatti senza numero, tra cui più di tutti raccapricciò i posteri la morte del Domenichino. Ma alla vendetta, non ponea mano la sola storia che con nota d'ignominia marchiava quei tre nomi nei suoi annali. Piombò sui due più scellerati la punitrice giustizia di Dio. Lo Spagnoletto a cui da un discolo giovinastro era bruttamente vituperata la propria figlia, disperato saliva una nave, e andava a morire su ignota spiaggia; e, fatto a tutti odioso l'iniquo Corenzio, volendo un dì ritoccare alcuni freschi, giunto appena sul ponte, questo (caso o perfidia) gli dava la volta sotto, e dell'alto cadendo egli, orribilmente sfracellato, spirava sul suolo.

esalta tutte le potenze: ma se mentre, ignaro dell' invidia che fra loro gli inimicò, egli sta contemplando le figure celestiali dipinte da quei valentuomini, se in tal punto, diciamo, una nuova dea scesa dall'Olimpo, venisse a dissipare, come un dì Venere ad Enea, la caligine che gli cela il passato, egli si vedrebbe comparir dinanzi, qual repentino spettro, l' infernale figura di quella furia, che, agitando ovunque le sue tede, segnò traccia ferale fra tante generazioni d' artefici, e riconoscerebbe come strettamente avvinghiata intorno a ciascuno di essi ella ne dilaniasse il cuore col dente vipereo, e infettasse col suo veleno una vita che, illuso dalle apparenze, egli avea sì diversamente giudicata. Ridotta così al suo vero essere la condizione in cui versarono i pittori d' ogni età, cesserebbe il lieto idillio di una esistenza fatta ad essi beata dal quieto studio del bello, che ne fu l' ideale, e si rivelerebbe il funesto dramma dei perenni rancori generati dall' invidia, che ne fu la realtà. Purtroppo quella passione coetanea del mondo, la quale turbò e insanguinò la prima famiglia umana, turbò altresì ed insanguinò la prima famiglia pittorica. La sua azione, spontanea sui cuori mortali, dovette aver principio col rinnovarsi dell' arte in Italia, ove, innestata sull' arte della Grecia, generava le stesse animosità che aveano travagliati quegli antichi maestri. E primo forse ne sentiva la dura stretta Cimabue quando vinto da Giotto vide sè stesso abbandonato nella vuota officina, e le commissioni affluir numerose da principi e da papi, da Italia e da Francia, al proprio discepolo. Quel medesimo crepacuore dovè provare il Ghirlandaio, maestro di Michelangelo, allorchè la mano imperiosa di esso gli toglieva suo malgrado lo scettro della pittura. Più brutale cominciò l' invidia ad infierire il giorno in cui Pietro Torrigiani ne lasciava segno incancellabile sul volto dell' illustre

compagno, da cui (più mite per la mite natura) l'invidia allontanava, inabile a superarlo, Leonardo da Vinci. Gentile quanto magnanimo, emulo anzichè rivale, Raffaello lo studiava, e lo superava. Fra Benvenuto Cellini e il Bandinelli, nata appena, crescea l'invidia a mortale odio, che il pugnale del più fiero minacciò spesso di definire. Mostravasi essa più aperta fra Tiziano e Pordenone, il quale, temendo gli aguati dell'iracondo rivale, sempre dipingea colla spada e la rotella al fianco.[1] Già sin d'allora, come poi, fervea l'invidia nel sodalizio pittorico, nodrita dalla concorrenza ai lavori e dalla insidiosa ressa ad ottenerli, alternando la piaggeria colla animosità e l'astuzia colla violenza, conforme alla natura più o meno irritabile degli aspiranti. Indi due categorie d'infelici: quelli che, alternando la vita fra le invidie e le cabale, furono ora persecutori ora perseguitati; e quelli che dalle cabale e dalle invidie furono condotti in fin di vita. Il catalogo dei primi, fatto sol vario dalla maggiore o minor nequizia di loro male pratiche, consta (meno alcune eccezioni) del nome di tutti i pittori che appartennero alle varie scuole.[2] Purtroppo il catalogo di coloro alle cui immani persecuzioni ponea sol fine il pugnale o il veleno, ha una data molto antica nella storia

[1] *Merav. dell'Arte*, tomo I, pag. 105.

[2] Una delle più ricche in tal maniera d'esempi fu certamente la Bolognese al tempo dei Carracci, ove le cronache della scuola hanno registrati i fatti malevoli che, sotto varie forme esprimevano le varie misure dell'invidia che fra loro animava quegli artefici. Ne citiamo alcuni a cui parecchi altri potrebbero aggiungersi. Invidia dell'Albani a Lodovico Carracci; di Lodovico a Guido; del Cesi ad Annibale e ad Agostino; d'Annibale all'Albani, al Facini, a Guido; di Guido all'Albani e a Lodovico; del Garbieri e del Gessi a Guido; del Lanfranco e del Tiarini al Domenichino; dall'Albani al Guercino; e perfino d'Annibale ad Agostino; fratello contro fratello, inteso l'uno a distrarre l'altro dalla pittura per gelosa rivalità. Interesse, avarizia, cupidigia, egoismo prevalenti sul sentimento dell'amicizia e della famiglia: quadro penoso e umiliante che fa brutto riscontro ai molti belli che essi ci lasciarono sulle tele.

dell'arte, ove comincia sin dal tempo in cui i successori di Giotto fondavano la prima epoca della scuola fiorentina. Era sin d'allora che quel gran maestro le cui tavole furon gli esemplari di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci e di tanti altri, Masaccio da San Giovanni, fatto dal proprio genio esoso alla turba che gli brulicava intorno, cadeva un dì freddo e livido cadavere sul ponte ove stava dipingendo la chiesa del Carmine, e l'assassino che gli aveva pòrto il veleno ben ne potè mirar la sepoltura, quando fra l'universale compianto i suoi concittadini gli scavarono la tomba in quella cappella istessa e appiè di quegli stessi santi, che dovean tramandarne il nome alla posterità. A tal primo delitto che, commesso in tempi remoti, ove dalla semplicità dell'arte avvien talora d'argomentare della semplicità degli artefici, e ove perciò esso ha qualcosa d'insueto che più vi smaga l'animo, molti e altrettanto odiosi si succedean, nella serie degli anni, altri delitti. Fama, invidia e veleno parvero infatti definir sovente i tre principali periodi della vita dei gran maestri, ove, simili ai cippi funerei delle antiche vie romane, segnavano le varie stazioni della carriera che conduce al tempio della gloria. Gli episodi del delitto si succedono frequenti in quel funesto dramma che lo rappresenta sotto tutte le sue forme. Ivi al carro che porta in trionfo l'artefice vincitore dei suoi rivali, prossimo tien dietro il lento feretro che lo conduce al sepolcro: ivi al tripudio compagnevole del convito spesso risponde l'estremo gemito dell'agonia: ivi, alle magnificenze della corte principesca, sta vicino il nudo tugurio abbandonato, e alle laute sontuosità del favore succede la tribolazione e la fame: ivi le letizie della sposa novella si cambiano repente nelle lacrime della desolata vedova. Son noti nella storia dell'arte i luttuosi fatti che ne funestarono le pagine. Federigo Barocci, seguace e compatriota di Raf-

faello, straziato dal veleno mentre siede a lieta mensa, cade semivivo fra le braccia del cardinal la Rovere suo protettore. Baldassarre Peruzzi, onore della pittura e dell'architettura, chiamato da Paolo III a terminar la basilica di San Pietro, è avvelenato dagl'invidi compagni inabili a pareggiarne la doppia maestria. Il veleno portogli da un finto amico tronca la vita a Simone Cantarini, rivale di Guido, favorito del duca di Mantova. Muore altresì di veleno Licinio Pordenone quando era in maggior favore alla corte del duca di Ferrara. Vittima di più infame tradimento Francesco Fiammingo, emulo del Bernini, cade avvelenato dalla mano d'un fratello invidioso alla sua gloria e alla sua fortuna. Luca di Leida, amico e sozio al Durero, visita Norimberga, vi sale in rinomanza, e ne torna lodato, invidiato, e avvelenato. Fra le arti più perfide inventate dall'invidia non è da omettere quella che conduceva a morte atroce l'infelice Antonio Vicentino, imitatore di Paolo Veronese. Avea quel maestro avuto commissione di dipingere a fresco la gran Sala del Consiglio nel palazzo del Podestà di Vicenza, e, con molto impegno proprio e altrui lode, stava conducendone i lavori, allorchè un giorno salito appena sul ponte, ecco che questo, scrosciando repente, gli sprofondava sotto ai piedi, ed egli malamente ferito, e colle membra rotte e insanguinate, muore infranto sul pavimento marmoreo fra acutissimi spasimi. Una mano scellerata e traditrice avea nella notte smossa l'armatura del palco in tal modo che appena tocco, siccome avvenne, rovinasse a terra. Genio ed invidia pur conduceano a tristo fine Pellegro Piola, le cui tavole emularono ora Parmigianino, ora Andrea del Sarto, e se avesse avuto più lunga vita potevano riprodurre quelle dello stesso Raffaello. Odiato dagli altri pittori gelosi della soverchia di lui primazia nella scuola genovese,

essi ne giuravan la perdita. Avveniva il fatto nel 1640, e nel giorno appunto in cui la Madonna detta degli *Orafi*, capolavoro del giovane artefice, era esposta nella via che da questi è denominata. Terminata la pompa dell'inaugurazione essendosi il Piola ricondotto a casa a notte avanzata, ecco era picchiato all'uscio e dalla via egli udivasi chiamar per nome dalle voci de' suoi compagni che lo invitavano a andar con loro in festa. Ma la giovine sposa, solo da pochi mesi da esso inanellata, e i di lui genitori, quasi fossero presaghi della comune sventura, con istanze amorevoli lo riteneano, distogliendolo dall'arrendersi in ora sì tarda a quell'invito. Ma egli che, alieno dal malvolere non lo sospettava in altrui, e per altra parte inchinevole alle giovenili brigate, tacciando di soverchi i timori de' suoi, ad essi sorridendo si sottraeva. « Uscì pertanto con quei giovani, che, dopo breve giro pervenuti alla lunga piazza di Sarzano, cominciarono a bello studio ad altercare fra loro e ad ingiuriarsi con insulti e minacce. Indi vennero alle coltella; e chi assaliva, chi urtava e chi si dava alla fuga. In quella confusione fuggiva anche il nostro Pellegro, che niun motivo avea dato alla rissa; quando da un di coloro venne raggiunto e ferito con un grave colpo di stocco nel mezzo della persona. E il fellone sicario in tale stato lasciavalo nella via dicendogli, *Pellegro mio, perdonami, ch' io non t' avea conosciuto.* »[1] Moriva il tradito giovane, e al suo cadavere era data onorevole sepoltura nella chiesa di Sant'Andrea.

Ultima fra le immani scene, di cui l'invidia dei pittori lasciava ricordanza, sarà in questo nostro catalogo la tremenda agonia di Domenico Veneziano fra le braccia sanguinose d'Andrea del Castagno, suo amico, suo

[1] Soprani, tomo II, pag. 322.

rivale, suo assassino.[1] Era notte alta. La campana di

[1] Fu narrato che Andrea del Castagno essendosi posto in animo d'ottenere da Domenico Veneziano il preteso segreto della pittura a olio rivelatogli da Van Eyck, avesse con esso lui stretta una grande amicizia, ma che, appena ottenuto l'intento, risolveva di toglierselo d'innanzi. Onde una sera che Domenico era uscito ai suoi consueti diporti di Serenate, lo aspettò dopo un canto, e, avventandoglisi addosso improvviso, lo percosse sul capo con certi piombi, e lasciatolo per morto, tornossene alla sua stanza, ove poco dopo era portato l'amico suo che seco abitava nello Spedale di Santa Maria Nuova, e che spirò fra le sue braccia. Visse Andrea ancor lungo tempo, nè mai si venne in notizia del fatto, sinchè non lo confessava egli stesso in punto di morte. Il cadavere dell'assassino fu deposto nella Chiesa di quello Spedale medesimo ove da anni era stata sepolta la sua vittima. Riferendoci poi alla scoperta della pittura a olio, dobbiamo notare come la dotta dissertazione di cui Giuseppe Tambroni facea proemio al Trattato della pittura di Cennino Cennini, per sua cura stampato la prima volta in Roma nel 1821, ha posto fine ai contrasti avvenuti fra i Tadeschi, i Fiamminghi e gl'Italiani su tale invenzione, provando ad un tempo con logici argomenti, e l'insussistenza della favolosa narrazione fatta a tal proposito dal Vasari, poi ripetuta da altri autori; e le giuste pretese nostre sulla priorità di simile ritrovato. La successione dei ragionamenti con cui l'erudito scrittore stabilì un tal fatto, non potendo capire in questo luogo, abbiamo giudicato a proposito accennare soltanto per sommi capi le ragioni che militano in favore della gloria italiana. L'invenzione di Van Eyck è dalla comune degli scrittori assegnata circa all'anno 1410. Ora è da notarsi che prima del secolo undecimo, esisteva fra noi il libro del monaco Teofilo, diviso da esso in tre capi, uno de' quali ha il seguente titolo: « Incipit tractatus Lombardicus qualiter temperantur colores. » Questo monaco che con giusta critica provò il Cicognara essere stato italiano, insegnò la pittura a olio, poichè al capo 22 del suo scritto disse: « Deinde accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum, ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bastias sive aves aut folia variabis suis coloribus prout libuerit. » Per vie meglio validare il proprio argomento son dipoi dal Tambroni citati i lavori di Giorgio da Firenze, chiamato in Piemonte da Amedeo V, artefice che dipinse a olio in Chambery nel 1314, in Borghetto nel 1318, ed in Pinerolo nel 1325. Ultimo concorre alla dimostrazione dell'argomento il trattato del Cennini discepolo d'Angelo Gaddi, nato verso il 1350, nel quale insegna come si prepara l'olio di linseme per dipingere sulla tavola, sul ferro, sul muro, a tirare con olio i colori, e adoperarli ec., sì che dopo oltre quattro secoli possa dirsi essere quel libro risorto a rivendicare all'Italia, anche per tal ritrovamento, il titolo di maestra delle nazioni. (*)

(*) In un codice manoscritto di Lorenzo Ghiberti appartenente alla Biblioteca Magliabechiana di Firenze, nel quale furono consegnati vari documenti sulle arti della sua età, parlando egli di Giotto scrisse queste parole: « Costui fu

Santa Maria Nuova rintoccava a martello. A quel tintinno d'allarme che empiva di sospetto la popolazione, si aprivano qua e là le imposte nelle case ormai buie dei cittadini di Firenze. Era un affacciarsi, un interrogarsi dall' uno all' altro vicino, un gridare ovunque *accorr' uomo*, un vago timore di qualche fatto spaventoso. La fitta oscurità veniva di tratto interrotta da una striscia di luce rossigna che movea serpeggiando per le vie. Era la squadra del bargello, che con torchi accesi vagava con passo incerto e monotono. A un tratto faceva alto: tutti i lumi s' accostavano a terra in un sol punto, formando un cerchio di luce fra le tenebre. Alto grido d' orrore si propagava allora tra la folla che precipite accorreva da ogni lato. Un infelice, semivivo e intriso di sangue, giaceva steso sul suolo. Non lungi di quivi intanto una porticciuola socchiusa, attinente al prossimo Spedale, aprivasi con cautela. V' entrava un uomo avviluppato in un tabarro, con largo feltro che ne celava il volto. Buttato a terra non so che di greve egli accendea la lucerna. Quel lume vacillante rischiarava una figura pallida, torva, con occhio irrequieto. Con ansia frettolosa lavava costui le mani e gli abiti bruttati di sangue. Poi sostava; tendea l' orecchio, e con rapidissimo slancio, gettatosi repente a tavolino afferrava una matita, una cartella, ed era a lavoro. Indi a poco udivasi un lontano trambusto; cresceva; si accostava a quella volta. Già era vicino, e, fra un bisbiglio di voci varie, prorompeva ad intervalli un gemito doloroso. Si spalanca la porta; e

copioso in tutte le cose; lavorò in muro, lavorò all' oliò, lavorò in tavola, lavorò in mosaico ec. » Scipione Maffei fece menzione d' alcune pitture a olio del secolo duodecimo, esistenti in Verona, ed eseguite con bastante abilità. Si può aggiungere alle altre prove il trattato d' Eraclio, pittore romano, intitolato: *De Artibus Romanorum*, che gli eruditi giudicano essere stato scritto nel X o XI secolo, ove parlando della pittura a olio, *de omnibus coloribus oleo distemperatis*, dichiara nulla egli scrivere che non sia stato da esso esperimentato: « Nil tibi scribo, quidem, quod non prius ipse probassem. »

sorto in piedi « ahi, fratel mio! » esclama Andrea del Castagno, e getta la matita, rovescia il tavolino, e si slancia verso Domenico Veneziano, che malamente ferito e grondante di sangue era ivi portato in una barella. Quel misero può appena articolar con voce estinta il nome di *fratello,* e levare uno sguardo d'eterno addio a quello che pur crede innocente di sua morte. La figura torva era sparita. Andrea piangeva dirottamente, e tra i singulti sempre ripeteva: « Oh fratel mio! » Le stesse mani che allora allora aveano deposto il piombo omicida, erano quelle che con cure affettuose confortavano le tremanti membra del ferito: quelle labbra, poco prima ferocemente compresse dal livore, si atteggiavano allora in moti di pietà: e gli occhi che, pur ora biechi e aggrottati lo spiavano fra le tenebre, molli di pianto, si fissavano in quel momento sul volto dell'agonizzante. Qual dovette esser mai lo sguardo infernale e l'espressione ipocrita di quell'orrenda figura! Non si può comprendere come nel sentirsi fra le braccia quel corpo lacero, che si dibatteva nell'ultima convulsione della morte, il delitto non gli proruppe dal labbro esecrando. Il suo nome fu annoverato negli annali della colpa anzichè dell'arte, mostruoso miracolo di quanto possa talor l'invidia nel cuore dei suoi proseliti.

La rea passione che fin qui considerammo sotto un aspetto or rozzo e deforme nella volgarità della cabala, ora spaventevole nell'atrocità del delitto, deve ora presentarsi a noi sotto un'apparenza meno ributtante. Dall'invidia, propria delle botteghe e delle officine pittoriche, trapassiamo adesso all'invidia usa a spaziar fra le stanze dorate, all'invidia elegante, manierosa, in calze di seta, insignita di gale, di trine, di velluti, e di tutto lo sfarzo di un abbigliamento cortigianesco del secolo decimosettimo. Tale era quella che incitava un destro e

valente pittore diplomatico a togliersi d'innanzi, non con odiose prepotenze, ma con amichevoli consigli, un suo discepolo nella cui abilità avea riconosciuto un concorrente pericoloso; l'invidia che al giovine Antonio Vandyck portava P. P. Rubens suo ammaestratore. L'alto ingegno di questo, e i favori di cui la fortuna e gli uomini lo aveano ricolmato, non lo sottrassero infatti al gravissimo sospetto d'avere per invidia tentato di rimuovere dalla maggior pittura il più abile dei suoi discepoli, Antonio Vandyck.[1] Alcuni biografi, tra cui d'Argenville e il Bellori lo affermarono, altri lo tacquero, altri ne assunsero la difesa. A giudicarne dal comune andamento delle umane passioni, non è da meravigliare che quantunque primo nell'arte in Fiandra, e forse appunto perchè primo in essa, segretamente non ingelosisse il Rubens d'un ingegno nascente, da lui stesso promosso nella carriera, che colle vaste ali avrebbe a poco a poco potuto adombrarne la fama. Dal giorno in cui la tela ove Rubens avea dipinta una figura che guasta dai compagni del Vandyck e da questo rifatta ottenea grande elogio dal maestro, erasi a lui rivelato in tal discepolo un potente ingegno, capace d'attraversargli la via, e fors'anche rovesciarlo un dì dal trono della pittura fiamminga ov'egli regnava con dominio assoluto. Da quel giorno in poi le sue mire intendevano a rimuovere il pericolo che gli sovrastava. È difficile definire di quali apparenze egli rivestisse l'insidioso disegno, e qual fosse

[1] Meritava l'istesso rimprovero Tiziano Vecellio, il quale, mosso da invidia contro il proprio fratello Francesco, che, al dir dello Zannetti: « Viveva fra bellissime immagini di pitture, fra studi utilissimi, e che insieme avea genio per capirne le tracce, fantasia per ritenerle, e mano pronta per poterle eseguire imitando » e però temendo il gran caposcuola d'essere un giorno da lui superato, qualora si fosse indotto a persistere in quello studio, lo persuadeva ad abbandonare una carriera difficile e poco lucrativa, dimostrandogli essere miglior via all'agiatezza e alla fortuna il darsi, come quello poi fece, alla mercatanzia.

il carattere di quelle insinuazioni che destramente penetrando nell'animo dell'allievo prima lo convinsero, poi lo risolsero. La naturale attitudine agli artifizi delle faccende diplomatiche in cui versatissimo dimostravasi il Rubens, e la notizia che egli avea del carattere timido e irresoluto del giovane scolaro, dovettero senza dubbio togliere a tali confidenziali suggestioni quel non so che di troppo greggio o diretto, con cui taluno meno esperto avrebbe per avventura proceduto in siffatta opera. Mentre (se abilmente condotta) sovente avviene che per la graziosa efficacia della parola diplomatica una risoluzione sottilmente insinuata nell'altrui animo, lo induca a credere spontanea l'idea che, con accortezza, eragli da altri insensibilmente fatta trapelare nella volontà. Sono innumerevoli gli espedienti che l'amor proprio o la natura della professione inspira agli artisti per conseguire un intento che sottraendoli ai paragoni sfavorevoli, ne assicuri ad un tempo la riputazione e il guadagno. E qualora lor venisser meno tali animosità, il diavolo, secondo un antico scrittore, pone loro sott'occhio oggetti atti ad irritarne l'animo e a fomentarne le gelosie con mille suggestioni.[1] Ovvia, nelle circostanze del Rubens, doveva offrirglisi l'idea di rivestire, colle apparenze di una paterna sollecitudine di maestro, il consiglio che egli dava al Vandyck, inducendolo a sottrarsi alla rarità e all'incertezza delle commissioni di soggetti storici, difficili a trattare e per sè stessi poco proficui, per dedicarsi esclusivamente alla pittura dei ritratti più frequente e più lucrativa: nulla tanto adescare il favor delle corti e il patrocinio dei grandi e degli opulenti quanto l'immortalarne le figure e i nomi, comunemente poco per sè stessi immortali: poter egli per tal via meglio provvedere alle ri-

[1] « Diabolus obiicit oculis irritabiles formas suggeritque fomenta. » (Lactant., lib VI, cap. 23.)

strettezze della famiglia, superare i rivali, crescere la propria fama: meglio per lui essere primo in un genere secondario che secondo in uno primario. Con simili speciosi argomenti che tradotti dal Vandyck nella forma di salutari consigli datigli dal benevolo maestro intento a favorirne i personali interessi, ne commoveano l'animo, riusciva il Rubens a indurre in lui sensi di filiale gratitudine, a palliare sotto virtuose apparenze la deformità del proprio egoismo, ed a nascondere le cause vere che ne moveano la condotta. Infatti il discepolo riconoscente, nell'atto di separarsi dal maestro per condursi allo studio di Roma gli facea dono di tre sue tavole, le quali dai valentuomini sempre furon tenute fra le più belle che mai egli dipingesse.[1] Ma involatosi appena al-

[1] Figurarono tra le migliori del Vandyck le tre tavole da lui fatte per l'Abbazia delle *Dune*, su cui Descamps ci narrò questo aneddoto. Erano esse state ordinate a quel maestro da un abbate intelligente di pittura, che come preziosissime, onorevolmente le collocava nella chiesa del convento. Morto esso e succedutogliene un altro, e poi un altro, tanto è che uno ne sopraggiungeva, il quale, ottuso affatto in tal cognizione, avendo ordinati nuovi quadri a mediocre pittore, suo protetto, facea rotolare o riporre in una soffitta quelli del Vandyck. Avveniva indi a qualche tempo che il procuratore generale dell'Ordine, visitandone per proprio ufficio i vari monasteri, capitava un giorno a quello delle *Dune*, ed essendo egli dell'arte conoscitore esperto e appassionato, e nulla avendo quivi rinvenuto che degno fosse d'osservazione, già preparavasi alla partenza, quando da uno di que' religiosi, amico suo, veniva ragguagliato avervi ancora in una stanza a tetto alcuni quadri arrotolati, e ivi da più anni deposti, che niuno del convento (perchè niun dei monaci se ne curava) avea mai visti. Ottenutane facoltà dall'abbate, il procuratore se li facea tosto portare abbasso. Appena svolti, e mondi dall'accumulata polvere gli potè esaminare, che sorpreso dalla rara bellezza di quei dipinti egli stette per trascendere in esclamazioni, che a stento rattenne, ideando procacciarsene il prezioso acquisto. E con piglio tra lo svogliato e l'indeciso, allegando qualche suo pretesto, chiese di comperarli. L'abbate rispondea di non voler vendere per denaro roba di sì poco valore, e aggiungea ridendo che tutti gli avrebbe contraccambiati con un barile di borgogna. Era dall'altro accettato il patto. I tre quadri, rappresentanti l'*Incoronazione di Spine*, la *Pentecoste*, e i due *San Giovanni*, portati a Bruges dal procuratore vi destarono entusiasmo, e Van Oost, chiamato a farvi alcuna riparazione, altro premio non volle al proprio lavoro che la facoltà di poterli per suo studio copiare.

l'influenza simulatamente invidiosa del maestro, che tosto egli cadea sotto l'artiglio di quella non dissimulata dei condiscepoli che, vogliosi come lui di perfezionarsi nella pittura, si erano condotti a quell'eterna capitale degl'ingegni. Benchè compatrioti, o forse perchè compatrioti (essendo cordial consuetudine di certe specie che le affinità producano antipatia) eccitati da comun gelosia contro il giovinetto Vandyck di cui riconosceano la maggioria cominciarono dapprima con ostili censure, e poi con maldicenze e violenti strapazzi a perseguitarlo. Essi vituperavano come deboli e peste le sue opere, dichiarandole condotte con fatica anzichè di vena; lo dicean poco fondato nel disegno e nella notomia; di pennello meschino e irresoluto, e manchevole d'invenzione. Doppiava l'astio loro contro di lui la timidezza del suo carattere che inchinevole alla quiete lo facea ripugnante a consociarsi ai chiassosi loro bagordi, qualità che attribuendo essi ad orgoglio e disprezzo verso di loro, vieppiù inviperiti, tutti contro lui con mali trattamenti si avventavano. Il perchè egli che amico era della propria tranquillità, risolveasi, benchè ripugnante, ad abbandonare il cielo inspiratore di Roma, e sollecitamente si riconduceva al prediletto suo soggiorno di Genova, e più tardi, chiamatovi dal re Carlo I, a quello di Londra con egual detrimento di sua gloria e di quella dell'arte. Perchè nell'uno come nell'altro luogo, e massime quando fermò il piede alla corte d'Inghilterra, adescato dai strepitosi guadagni che la pittura iconica gli procacciava fra quella opulentissima aristocrazia, rinunciando alla pittura delle grandi composizioni, rinunciava pure ad un tempo ad elevarsi al grado del proprio maestro.[1]

[1] Nota un intelligente scrittore, R. de Piles, che le composizioni del Vandyck, quantunqne siano condotte sulla maniera del Rubens, non sono

Ma se fuorviato dal miglior sentiero egli non ne pareggiò la gloria, ne pareggiò almeno la fortuna, vivendo qual nuovo Parrasio, fra le più lussuose delizie d'una vita principesca, con palazzi riccamente arredati, con numeroso traino di cavalli, di servi, di staffieri e di buffoni (che pur dovrebber essere privilegio esclusivo delle corti) accogliendo l'eletta del patriziato a giornaliera mensa sempre lautamente imbandita, sfavillante d'argenti e di preziose stoviglie, e allegrata dalle armonie che intorno a lui alternavano cori di cantanti che, a diletto di tali brigate, appositamente egli teneva ai propri stipendi. Ma se quei musicali concenti additano ad un lusso, epperò ad una spesa da principe anzichè da pittore, eran essi però ad un tempo la sorgente della frequenza veramente inaudita di dame e di cavalieri che a gara concorrevano al suo studio attratti da quelle domestiche delizie, e giornalmente invocavano l'opera del ritrattista, il quale, vendendo a peso d'oro le sue tele, ne copriva le pareti della vasta capitale che in oggi ancora ne è sì esclusivamente magnificata. La straordinaria loro copiosità fu da ascriversi in parte alla prontezza per cui, osservata l'espressione più favorevole d'un volto, ne improntava immediatamente nella memoria tutte le fattezze caratteristiche e con pennello non esitante lo terminava, mentre per altra parte assai pure vi concorreva l'ingegnoso ripiego da lui inventato d'associare alla sua fortuna l'opera di quegli stessi cori armonici che ne rallegravano i festini, chiamandoli in aiuto a dissipare nei personaggi che gli stavano a modello una noia da cui suol generarsi tale accasciamento nei muscoli faciali da alterar la naturale espressione delle fisonomie. Fatta sozia alla pittura la musica, giovandola coll'irresistibile influenza

però nè si dotte nè si ingegnose, e che il suo spirito non ebbe la vasta estensione di quello del proprio caposcuola.

che esercita sopra gli spiriti, manteneva così in buon essere sulla figura dei modelli quella vitale attualità, che la prestezza di sua mano trasfondea dipoi nell'effigie loro. Soleva egli nel solo corso d'una mattinata portar sì oltre lo sbozzo della testa che aveva cominciata, che quindi in pochi istanti di lavoro nelle ore pomeridiane la terminava: onde era suo uso convitar seco a mensa la persona di cui facea ritratto e dare indi a questo gli ultimi ritocchi, per cui rimanea l'opera compiuta. Venne quella sua straordinaria voga da lui parimente promossa con un'altra invenzione che essa pure concorreva ad abbreviar la noia dei modelli e ad accelerarne l'effigiamento. Fu sua consuetudine di soltanto disegnare da questi la forma e l'atto delle mani, che col pennello egli poi terminava ricorrendo a modelli d'elette forme e d'ambi i sessi, largamente da lui stipendiati, le cui mani, sbozzate dai discepoli, con poche botte maestrevoli eran da lui a perfezione condotte. In virtù di tai moltiplici ripieghi, tanto era il flusso e il riflusso degli accorrenti al suo studio, e tante le tavole che, ad un semplice tocco, la sua mano, come un dì quella di Mida, cambiava in oro, che a malgrado del tanto da lui stoltamente buttato nella cerca della pietra filosofale, esse lo condussero ad una ricchezza che potè dirsi veramente favolosa. La quale avendolo più che mai fatto mira alle basse gelosie del volgo artistico, fu cagione che dopo averlo questo dall'adolescenza alla virilità invidiato per la supremazia del di lui ingegno, dalla virilità lo invidiasse dappoi fino alla morte per l'esuberanza dei tesori da esso accumulati: e così avvenne che, dai primi agli ultimi anni, fossero pur sempre, benchè in vario modo, dall'invidia definiti gli stadi tutti di sua breve e gloriosa carriera.

SACRA FAMIGLIA.

Nella Sacra Famiglia del Vandyck, ove è figurata la Vergine col Bambino, San Giuseppe, Santa Elisabetta e l'infante San Giovannino, si rivela uno dei più grandiosi concetti di questo illustre Fiammingo. Essa è perciò degna di far riscontro ai celeberrimi ritratti dei figli di Carlo I, re d'Inghilterra, che le stanno dirimpetto. La definiva il Ratti nel suo libro sotto il titolo di *Sacra Conversazione,* e l'annoverava fra le più studiate che nel suo soggiorno in Genova dipingesse il Vandyck. Questa insigne pittura appartenne al marchese Marcello Durazzo la cui galleria venne da esso compresa nella vendita che egli facea del proprio palazzo al rè Carlo Felice. In capo a molti contrasti fra il real compratore che intendea disporre di ciò che gli apparteneva, e l'opposizione municipale d'un'oligarchia non del tutto estinta che ne lo voleva impedire, avea final vittoria il diritto aiutato dalla forza,[1] e il re Carlo Alberto la collocava nel Museo nazionale di Torino. Basta la vista di questa importante composizione ad ingrandire in chi la contempla l'ingegno di chi due secoli sono la immaginava. Nata essa in Italia, si direbbe che già il nostro sole avesse di sua luce illuminata la mente del giovane maestro, o che una metempsicosi pittorica facendo trasmigrare l'anima di Tiziano nel Vandyck, lo avesse iniziato ai misteri di quella colorazione in cui, se non raggiunse le tinte del veneto, si mostrò maggiore agli ammaestramenti dell'oltramontano. Da esso egli ereditava il piegare piaz-

[1] Il fatto è narrato più a lungo nel II tomo dei nostri Studi Storici e Archeologici ec., pag. 459.

zoso, l'ardimento della mano, e il gusto di chiaroscuro che introdusse in questa tela, nella quale un occhio intelligente non solo trova, come in ispecchio concentrico raccolti, i raggi che dall'empireo pittorico d'Italia in lui si riverberarono nella pellegrinazione impresa attraverso alle varie scuole, ma partitamente riconosce, in ciascuna figura, o lo stile grandioso della scuola romana e bolognese, o il severo disegno della fiorentina, o la grazia della parmense, o il colorito della veneziana. Le classiche figure del San Giuseppe e della Santa Elisabetta ritraggono evidentemente in sè gli andari della miglior maniera carraccesca. La graziosa testa del San Giovannino infante si direbbe staccata di posta da alcuna tela del Parmigianino; e fa qualche meraviglia che da una mano fiamminga siasi potuta rinvenire si fine delicatezza di contorni. Chiunque poi abbia visitata la Galleria di Firenze non potrà a meno di non riconoscere nell'atto dignitoso e nella serenità di sguardo data dal Vandyck alla matronale figura di questa Vergine, l'influenza che sul di lui spirito ebbe indubitabilmente la celebre Giuditta di Cristoforo Allori, una delle più nobili idee di volti tramandateci da quel maestro. Sola ad attestar la primordiale scuola del Rubens rimase su questa tela la figura del Bambino che ivi appare qual firma appostavi di propria mano del suo discepolo, il quale l'abbelliva bensì della freschezza e del sorriso della infanzia, ma sol riusciva a mostrarvi l'infanzia e il sorriso d'un avvenente fanciullo non d'un fanciullo divino; onde la sua opera sol valeva a dimostrare una volta più l'impotenza della scuola fiamminga a oltrepassare i limiti dell'umano. Si dee però ad un tempo convenire che se il pittore non si elevava in quel volto sino alla maestà del Dio, mirabilmente però vi esprimeva la bontà del Redentore. Tale era pure il confine da cui rimanea definito il di lui

concetto in un'altra composizione che egli figurava nella gran sala d'Houghton[1] in Inghilterra, ove ricordevole delle poetiche immagini di cui l'Albani abbelliva la scuola bolognese, rappresentava il divino Infante che, in grembo alla madre seduta sotto ombrosa pianta presso san Giuseppe, sorrideva ai fanciulleschi sollazzi d'un coro d'angioletti, i quali deponendo ai suoi piedi una cesta di frutti, intrecciavan le lor carole sul piano erboso. Niuna scena più lieta poteva offrirsi allo sguardo. Il gaudio materno della Vergine che sulle ginocchia reggeva il Bambino, sporgentesi con fanciullesca curiosità, avidamente prono a mirare le liete danze che gli faceano corona. Quelle tante mosse leggiadre; quella serie di freschi volti, d'occhi vividi, di labbra sorridenti, di svolazzanti capigliature; il roseo delle guance, il niveo delle carnagioni, rilevantisi o sopra l'azzurro del cielo, o sul verde dei prati e delle selve; e fiori e frutti e grazie e armonie, tutto ivi era che si possa dall'arte. Sol mancava una cosa. Quella che non può l'arte e può l'ispirazione: il divino. La Vergine non era la *Madre* di Dio: era una buona madre di famiglia, che con gioviale bonarietà assisteva ai villerecci trastulli de' suoi figliuoletti. Quello che avea in grembo non era il *Bambino*, ma un bambino vispo e giocondo in atto di vivamente slanciarsi a prender parte alla festa. La scena parlava al cuore, ma non allo spirito. L'idea pittorica trionfava, tacea la religiosa. E, data la moral condizione del pittore, così doveva essere. Il Vandyck, che oltrepassò appena la virilità quarantenne, era uomo dedito ai piaceri del lusso, e della gozzoviglia. È vero che quando giovinetto studiava la pittura in Roma, egli si allontanava dai bagordi dei suoi compatrioti, ma ciò senza dubbio avveniva per-

[1] Essa venne incisa da I. G. Facius, e pubblicata nella calcografia di John e Iosiah Boydell in Londra.

chè questi eran dati alla rozza crapula delle bettole. Di gusto eletto e di affinata educazione, egli amava le gozzoviglie e i piaceri dei palazzi e delle corti, ma era uomo di senso, non di sentimento, ancor meno di pietà. Il suo difettar di questa, e l'essere nei primordi stato iniziato all'indigena volgarità della scuola di Rubens, in virtù d'una legge naturale dell'arte, lo escludeano dal divino. Difetto di fantasia e strettezza d'idee lo escludeano dalle grandi invenzioni. Il perchè da malevolo in benevolo per lui cangiavasi il consiglio dell'invido maestro, il quale se ne sminuiva la gloria ne crescea la dovizia, e se il Vandyck non riusciva primo nella pittura storica, lo diveniva nella pittura iconica. E in un tempo ove il favor dei re e delle corti era apogeo all'umana felicità, chi sa quante volte, nella sua stanza d'Anversa, furono i sonni del Rubens turbati dalle fortune strabocchevoli del Vandyck, il quale, inimitabile ritrattista, padroneggiando la figura dei potenti, largamente ne usufruttava il munifico amor proprio; sì che l'incauto consigliero ebbe campo a pentirsi del consiglio che nell'antico discepolo gli avea suscitato un rivale. Se non che avveniva al Vandyck ciò che la storia mostra essere ad altri chiari uomini avvenuto, i quali, abusando e della propria facilità e del pubblico plauso, passavan dalla diligenza all'abborracciamento, e degeneravano. Siffatta decadenza che nelle ultime tavole del Vandyck riconobbero i posteri, notarono altresi i contemporanei, a cui quando gliene movean rimprovero, egli rispondeva aver fino allora lavorato per la celebrità, voler quindinnanzi lavorar per l'opulenza.[1] L'evidente suo declino non frenava però il concorso dei committenti, i quali

[1] Fu anche più rozzo lo stile di sua risposta, che fa maravigiia in un uomo a cui le sue abitudini sociali dovean suggerire più scelto lingnaggio. « Il répondit qu'après avoir travaillé longtemps pour sa réputation, il était raisonnable de travailler aussi pour sa *cuisine.* » (De Pil., pag. 404.)

del pittore (com'è uso) giudicando non dall'abilità ma dalle onorificenze di cui lo colmava la corte, a lui frequentissimi traevano: onde egli piucchè mai operoso, piucchè mai di lodi inebriato, alle più vaste e lucrative opere aspirando, e nulla di sè minore giudicando, inuzzolito de' gran lavori che la corte aveva a quei giorni ordinati nel palazzo di Wite-Hall, sollecitava di fare, come già per Hampton-Court avea praticato Raffaello, i numerosi disegni degli arazzi, ove dovean rappresentarsi le cerimonie avvenute nell'incoronazione del re, e nell'istituzione dell'Ordine della Giarrettiera. Ma quantunque sostenuto dal celebre cavaliere Digby, allora assai potente in corte e suo zelantissimo patrono, ciò nondimeno l'esorbitante somma di trecento mila scudi da esso per tal opera richiesti, avendo fatto titubare, benchè a lui benevolo, l'animo del magnifico monarca, il Vandyck che quanto scemava di merito tanto crescea d'arroganza, di ciò indispettito, conducevasi allora a Parigi, risoluto a quivi destreggiarsi presso il cardinale di Richelieu, onde ottener la commissione dei grandiosi lavori di pittura che questi aveva ordinati ad ornamento del Louvre, ove (come prima di lui Niccolò Pussino) disgustato egli dalle cabale che Vouët e Feuquieres, abilissimi alla mene cortigianesche, contro lui ordivano, non tardava ad imbarcar di nuovo per Londra, richiamatovi dal Digby, il quale avea riuscito a risolvere in suo favore l'importante commissione dei cartoni di Wite-Hall e così egli sottraevasi alle astiose persecuzioni di cui lo minacciavano quei nuovi e potenti nemici. Ma un nuovo e più potente nemico, contro cui nulla valgono le protezioni delle corti, quivi come al varco attendendolo, annientava gli ambiziosi disegni del Vandyck. Il quale dopo essere stato l'intera vita ora vittima ora vincitore di quella malnata passione, prima perchè abile, poi perchè dovizioso, cedea final-

mente ad un'ultima invidia, a quella d'una potenza, distruggitrice inesorabile d'ogni umana felicità, che, usa ad abbattere con egual disprezzo le torri dei monarchi e il tugurio dei pastori

> . . . . Æquo pulsat pede
> Pauperum tabernas, regumque turres,

allora appunto quando più da presso ei toccava alla meta del glorioso stadio, su lui levando la falce fatale, d'un sol colpo ne troncava le ricchezze, gli onori, le speranze e la vita.

VERGINE COL BAMBINO.

Due secoli di maraviglie confermarono all'Italia il titolo di maestra dell'arte ad ogni nazione. Dopo il ristauramento della pittura, avvenuto nel trecento, nessun altro popolo potè mai oltrepassare i limiti segnati dagli Italiani nella gloriosa palestra. La mano di Raffaello, di Michelangiolo, di Tiziano e del Correggio impose sulle immortali opere loro l'inscrizione medesima che già quella d'Alcide sulle colonne d'Abila e Calpe, e indicò all'ingegno dei moderni artefici il suo *nec plus ultra*.

Appena erano estinti gli ultimi lampi del portentoso secolo XVI, che di tanto splendore avea rischiarato l'antica Ausonia, che già l'Europa, resa di lunga mano sua tributaria, verso noi inviava i più chiari pittori ad accenderne l'immaginazione, o almeno a ravvivarla ai nostri grandi luminari, come le varie città della Grecia inviavano i loro più forti atleti in Olimpia, perchè ivi solo

ottenevano gloria e corona degna del loro valore. Emporio inesausto dei prodigi dell'arte, l'Italia sempre spogliata dalla fortuna, sempre rivestita dal genio, versava a piene mani le native ricchezze, e sulle estere scuole imprimeva in tratti luminosi il marchio nazionale.

Pochi furono quei grandi a cui s'aprissero le porte dell'immortalità, se l'adito non era loro indicato dalla maestra Italia. Il cielo, il clima, l'aspetto, le menti, le opere stupende, tutto concorreva ad aprire nuova scena agli occhi, a dare inusitata vitalità al senso, a tutta rinnovellare la natura di chi penetrava in questa classica terra, donde poi egli tornava alla natia contrada ingrandito di un'anima italiana. Molti furono, che allettati da incanto sì seducente, preferendo la povertà in Italia alla ricchezza che loro offeriva la patria, davano a questa un eterno addio. Molti ricusarono i più insigni onori presso il trono di possenti monarchi per rimanersi nelle loro officine in mezzo a noi. Molti non divennero veramente grandi se non allorchè ebbero posto il piede nel paese nostro e studiato accuratamente i nostri maestri. Furono in questo numero il celebre capo della scuola fiamminga Pietro Paolo Rubens, e il suo discepolo e rivale Antonio Vandyck.[1]

La Vergine col Bambino che forma uno dei principali ornamenti della nostra Galleria, è tal opera da non temere a confronto le migliori dei veneti artefici. L'unità dell'effetto, in cui può asserirsi fosse ogni altra nazione inferiore ai Fiamminghi, è qui veramente ammirabile,

[1] Nel viaggio impreso dal Vandyck in Italia nel 1619, fu egli lungò tempo in Venezia. La simpatia di sua natura lo traeva appassionatamente verso le opere di Tiziano e di Paolo Veronese: le contemplò, le studiò, si penetrò sino all'anima del loro sentimento; e nessuno fra i suoi compaesani s'accostò giammai più di esso alla bella maniera di questi grandi artisti, avendo nella finezza del tuono e nella fusione del colore superato l'istesso suo secondo maestro.

e l'occhio vi trova quel riposo che tanto diletto aggiunge alla contemplazione del bello. Questa maestrevole pittura è un omaggio di più alle grandi anime di Paolo e di Tiziano, che evidentemente l'ebbero inspirata. L'imitazione del Calliari appare soprattutto nel modo con cui sono trattati i panneggiamenti.

La testa della Vergine racchiude un'espressione di fattezze italiane. È nobile, affettuosa, e può dirsi veramente materna: ma però verso la natura, anzichè verso l'ideale. L'azione del Bambino, il quale immerge le tenere gote in seno alla madre, ha l'ingenuità dell'innocenza. La Vergine ve lo accoglie, e ve lo conforta stringendolo con atto amorevole. È da osservarsi la delicatezza del modo con cui le di lei mani lo sorreggano per non offenderne le pargole membra. Simili squisitezze nell'espressione dei caratteri appartengono solo a quei pittori che non si ristettero alle semplici apparenze, ma penetrarono con profondo studio sino alle sorgenti prime del sentimento. Nel nudo corpicciuolo, disegnato con rara grazia di contorni, si rinviene una tenerezza di tinte da arrestare quegli medesimi i quali poco curano i mezzi meccanici dell'arte, e soltanto intendono alla sua azione sugli affetti della natura: le sue carnagioni hanno il roseo della puerizia: sotto la pelle delicata sta il palpito della vita: il sorriso è di tranquilla gioia, che tutta si trasfonde e brilla nell'occhio radioso sì desiosamente volto alla madre. Essa è divisa tra l'affetto e la venerazione: contempla il figlio, e sente la presenza del Dio: ama e adora. Debbono i devoti dell'arte e quelli di Maria contemplare quest'opera con pari soddisfazione.

GIOVANE PRINCIPESSA.

Sotto le spoglie d'una matrona del secolo decimosettimo si offre qui al nostro sguardo una vaga fanciullina che nell'atto di muovere il passo con puerile gravità, e quasi a pompeggiarsi con maestoso sussiego alla nostra presenza, sembra cedere suo malgrado alla natural letizia dell'età prima, sorridendo festosamente agli astanti come se per celia si fosse con tai panni travestita. Quel volto roseo che fa capolino fra le trine, i veli e le seriche drapperie d'un vestiario appartenente a una generazione di trapassati, forma con esso uno di quei vivi contrasti che sorprendono l'animo per la loro inaspettata opposizione, come la sorgente che scaturisce tra le sabbie del deserto, o come il fiore che fresco e rugiadoso germoglia su funebre monumento. Nel mirare a questo grazioso ritratto un'idea malinconica striscia come lampo attraverso alla fantasia.... E tu pure, vago fiorellino, già fosti reciso dalla morte e forse quando appunto sbocciavi in tutta la freschezza di tua primavera!

Anche dalle minori opere dei grandi maestri, grandi emanano gl'insegnamenti. Ci ammonisce il Vandyck su questa tela in qual modo deve il pittore accordare in perfetta armonia una figura isolata col proprio fondo. Ciò che il maestro qui insegna a noi, l'aveva egli stesso imparato da uno di lui maggiore, Tiziano, il quale riconoscendo una verità non abbastanza avvertita da molti antichi e moderni, esser cioè necessario che una figura trionfi per valore suo proprio, ossia per le parti che ne costituiscono la vera essenza, le carnagioni, operò sempre in modo che allo spicco di queste fosse ne'suoi ri-

tratti subordinato quello d'ogni altro oggetto. Osserviamo di fatto, che la maggior parte delle figure espresse isolatamente dal Tiziano o dal Vandyck vennero da quegli abili pittori vestite o di bianco o di nero, perchè in tali tinte essi riconoscevano un'indole armonica e quieta, propizia al valor delle carni, ed atta a farle primeggiare. E dobbiamo notare che a tal consuetudine di quei sommi maestri forse bastantemente non abbadò il celebre Dufresnoy, quando, nel dettare i precetti dell'Arte pittorica, così si esprimeva sulle avvertenze che l'artista deve usar nel dipingerle:

Exquisita siet forma, si sola figura
Pingitur, et multis variata coloribus esto.[1]

L'adesione di Dufresnoy ai sistemi che vigevano ai suoi tempi, la quale concorse ad accreditare nella scuola francese alcuni de'principii che sviaron poi vari artisti del secolo XVIII, dee far accogliere a rilento parecchie proposizioni da lui avanzate nel suo poema, fra cui il consiglio di variare con moltiformi colori i panneggiamenti dei ritratti, che ad altro non riuscirebbe se non a renderne minore l'effetto, maggiore la difficoltà; mentre a tal modo moltiplicando le tinte delle vesti sarebbe il pittore costretto dalle esigenze dell'armonia a ripetere altresì le medesime nelle altre parti del campo, la qual cosa sempre più concorrerebbe a distrar l'occhio dall'oggetto principale.

L'idea di mantenere la maggior semplicità ne'tuoni circondanti una figura, evidente nella maggior parte delle opere di Vandyck, è anche più particolarmente dominante in una delle più ragguardevoli, nella quale egli non poteva esimersi dall'introdurre un colore vistoso

[1] De Arte graph., paragr. XXI.

presso le carnagioni. E fu nel ritratto del cardinal Bentivoglio, ove avendo quel pittore collocata una tenda per dar maestà al fondo, la dipingea dell'istesso cremisino con cui avea rivestita la propria figura, avvertendo con ragione che l'estensione uniforme di quella tinta, quantunque spiccante per sè medesima, era di minor isviamento all'occhio per la sua unità che non sarebbe stata se, meno intelligente dell'effetto, variata egli l'avesse. L'altro colore obbligatorio da cui il pittore non poteva in quello preterire era il bianco, dominante nel roccetto sacerdotale del prelato. Essa fu condotta in ordine all'istesso principio, ed appar manifesto avere il Vandyck cercato nella dilatazione della medesima una diminuzione all'effetto prodotto dal suo concentramento, equilibrando l'azione di quella massa bianca in un foglio ch'egli pose in mano alla propria figura, ed è cosa notabile che ancor non avendolo giudicato sufficiente alle proprie mire, egli v'aggiunse, a modo di richiamo in un lato del pavimento, un mazzetto di bianchi fiori. Dalla generale perlustrazione dei suoi ritratti risulta però che l'uso dei colori spiccanti fa in lui eccezione, e sol vi si lasciò andare astretto dalle convenienze; negli altri casi quanto più potè egli s'attenne al bianco ed al nero, nella quale pratica, sull'esempio del Vecellio, fu preceduto dal Rubens ed imitato dalla maggior parte dei Fiamminghi, e più in particolare da Sustermans, da Ravenstein e dal Rembrandt. Mossi dal medesimo principio Le Duc e Mieris, usarono frequentemente il bigio in tutte le sue varietà, come ancor lo dimostra il ritratto di quest'ultimo, posseduto dalla nostra Galleria, tavola di colorito sì delicato e soave. Identità di risultato confermerebbe altresì le nostre osservazioni se le volgessimo alle migliori opere dell'armoniosa scuola spagnuola. Ed a ragione: poichè uniforme essendo per legge

naturale l'organo della visione in tutti gli uomini, pari dovette riuscir necessariamente l'applicazioue che gli artefici fecero alla pittura de' principii a lor suggeriti dalla scienza o dall'esperienza in riguardo all'azion de' colori sulla pupilla. E tutti di comun consenso considerarono che allorquando il pittore vuol veder primeggiare un volto, in un genere di pittura che a questo è precipuamente dedicato, convien ch'egli si faccia strada all'azione, a cui aspira sull'altrui anima, col riposo e col silenzio ch'egli deve indurre in tutta l'armonia di colorito e di chiaroscuro che circonda la sua figura; essendo per mezzo della soddisfacente tranquillità in cui è lasciato l'occhio del riguardante, che lo spirito di questo ottiene maggior facilità a portarsi diviato all' oggetto principale che gli è esibito, e ad esser ricreato dalla sua vista. Tale fu il suggerimento secondo il quale furon condotti i più celebri ritratti di Velasquez, fra cui debbonsi particolarmente distinguere i due dell'infante Margherita Maria, figliuola di Filippo IV e di Marianna d'Austria, uno de'quali è fra i principali ornamenti del museo di Parigi, l'altro di quel di Madrid: tale fu altresì il ritratto che egli fece del re Filippo IV, tutto vestito di nero, uno de'più maravigliosi della pittura: e tale quel gran quadro ove parve ritrarre un'intera famiglia, ne'cui abbigliamenti egli si ridusse alle varie tinte del bigio, opera che, per la soavità dell'armonia e lo spicco dei volti, facea meritamente l'ammirazione di tutti gl'intelligenti che visitavano il museo del celebre cavaliere Denon, suo possessore, il quale mostrandola un giorno all'autore di queste pagine, ch'egli onorava di sua amicizia, gli disse essere fra i preziosi quadri della propria raccolta, quello che a lui era più caro. La massima di pittura che rendeva i ritratti del Velasquez sì quieti e sì accordati, egli l'avea dedotta da Pedro de Moya, suo maestro, il

quale attinta avendola dal Vandyck la tramandò al Murillo, suo discepolo, che sempre se ne mostrò fedel seguace.[1]

Anche nel ritratto di questa fanciulla reale trovasi l'armonia dedotta dalle varie intuonazioni del bianco. Sono di tal colore l'abito, e la graziosa cresta che ella ha sul capo; ma avendo il pittore voluto che non ne rimanesse il candor delle carni offuscato, ha trovato modo di tenerne quasi tutta la massa in mezzatinta, onde, anzichè il bianco, possa il bigio dirsene il color dominante. L'intento del Vandyck di mantenere intorno alla propria figura la calma di tuoni che ridondava da quelli dell'abito, riesce vieppiù evidente dal modo con cui egli condusse le tinte del pavimento che poteva a suo grado differenziare con qualche tappeto di vario colore, ed in cui, coerente alle sue massime, egli invece non si valse se non del bianco e del bigio, tenuti più bassi e più ombrosi. Due altri colori a lui imposti dal grazioso suo modello erano il roseo delle guance e il biondo dorato de' capelli, onde, per conformarsi alle leggi armoniche, e richiamare all'occhio quelle due tinte nel resto dell' opera, si vede essersi egli risoluto ad aggiungervi le smaniglie e le catenelle d'oro che danno ad un tempo ricchezza all'abito ed estensione convenevole ai tuoni giallognoli delle chiome, e riprodusse il color delle guance nelle rose di cui ornava la cresta della fanciulla, nel mazzetto che tiene in mano, e in quello che le è ca-

[1] Il più rinomato fra i ritratti di Murillo, eseguiti su questo principio, fu quello del suo amico e protettore D. Giustino de Neva, direttor dell' Ospizio de' Venerabili a Madrid. Egli vi è tutto vestito di nero e seduto sopra un seggiolone di velluto. Tutto è oscuro e quieto d' ogn' intorno; solo sulla figura, sulle mani, sopra un pendulo collocato presso il medesimo, e sopra un cane prediletto del commettente, cade un vivo raggio di luce che dà a quel composto un effetto senza esempio.

duto ai piedi. E così nel turchiniccio dell'abito e del pavimento, nel giallo dell'oro e de'capelli, e nel roseo del volto e de'fiori si trovò compiuta nel suo quadro l'iride de'tre principali colori prescritta dall'armonia pittorica.

DAVIDE TENIERS.

DELLA SUA MANIERA E DEL SUO GENERE.

I.

Il sentiero della gloria è disastroso. Solo a chi è dotato di animo forte, e di pertinace risolutezza ad affrontare i travagli che ne segnano il corso, i triboli e le spine che lo intralciano, i precipizi che lo circondano, è concesso giungere a tanta altezza da rivolgere a sè gli sguardi delle moltitudini che si agitano al basso. Molti arrischiarono appena brevi passi in quella via, e scoraggiati al primo inciampo si ristettero, e indietreggiarono. Altri dopó assiduo studio e fatiche inaudite videro involarsi a un tratto dall'avversa fortuna il più meritato guiderdone. Altri non furono incoronati del dovuto alloro che per la mano stessa della morte, e la gloria loro incominciò solo quando per sempre vi furono insensibili nel sepolcro. In mezzo agl'incessanti gareggiamenti degli uomini che si affaticano di contendere il proprio nome alla potenza dell'obblio, fanno invidiabile contrasto alcuni esseri privilegiati, che, accavalciando le spine, schivando i precipizi, ignorando i travagli, sembrano sorvolare, con passo facile e leggero, alle scabrosità del viaggio, quasi fossero da vaga Ninfa condotti per mano tra i viali, e le ajuole d'ameno giardino. Non furono rari tali felici ingegni, i quali simili a quei

fiorellini che vegetano intatti in mezzo ai pruni delle più irsute siepi, seppero valicare inoffesi le traversie della vita, e senza ostacoli sollevarsi come per diporto, a una celebrità senza limiti. È da annoverarsi in tale numero Davide Teniers, detto il Giovane, a differenziarlo dal genitore che ebbe comune seco il prenome.

Ciò che di sè medesimo asseriva modestamente Virgilio nel dedicare a Mecenate il quarto libro di sue Georgiche

> In tenui labor, at tenuis non gloria, si quem
> Numina læva sinunt, auditque vocatus Apollo

assai bene s' acconviene all' opera dell' artefice fiammingo. Difficilmente potrebbe rinvenirsi maggiore fama ottenuta con più tenue fatica avendo egli saputo congiungere insieme tutte le dolcezze che appartengono ai gradi elevati e opulenti, e tutta la libertà delle infime condizioni.

Ebbe l'esistenza di Teniers due caratteri ben pronunziati. Ricercò i grandi per gusto; il volgo per istudio. Ebbe gli uni a compagni, gli altri a modelli. Durante l'intera vita passò alternatamente dalle corti ai tugurii, dalle sale ai mercati, dalle tavole dei principi a quelle dei bettolieri, accolto e festeggiato dagli uni come dagli altri, medio tra i vantaggi e gl'incomodi delle due più opposte estremità sociali. Col brio di sue concezioni egli attraeva a sè stesso quanto di più ragguardevole offriva la corte dell' arciduca Leopoldo; e le capanne del povero villaggio di Perk, situato fra Anversa e Malines, furono per esso illustrate colla frequenza di celebri artisti, di dame, di cavalieri, di principi che in folla si conducevano a visitarlo nel campestre ritiro. La fortuna lo calmava dei suoi favori, il principe si procacciava ad alti prezzi i di lui dipinti, ne faceva

egli stesso gli onori presso i varii sovrani d'Europa, donava a lui il proprio ritratto con ricco finimento di gemme e d'oro, e lo nominava suo gentiluomo di camera. Il re di Spagna lo chiamava a sè con onorevole invito, e si compiaceva di vederlo operare in sua presenza, trattandolo da amico anzichè da sovrano. Don Giovanni d'Austria frequentava in persona la di lui scuola. Volle questo principe dipingere di propria mano il ritratto del figlio di Teniers, e ne fece dono al genitore come omaggio di discepolo a maestro. La regina Cristina di Svezia non s'accontentò a ricompensare con munificenza la di lui opera, ma gl'inviò la propria effigie in una medaglia appesa ad una catena d'oro.

Quando si raffrontano insieme la singolare prosperità del Teniers, e il continuo infortunio di Filippo Wouwermans, pari a lui nell'ingegno e solo inferiore in ricchezza, non si può a meno di riconoscere la potenza capricciosa della fortuna, che gli uni esalta, gli altri calpesta ciecamente, senza lor merito o colpa, ricusando a questi le più semplici necessità della vita, e profondendo a quelli le più eccedenti superfluità del lusso. È vero però che l'incredibile prestezza del Teniers posta a paraggio colla minuta tardità dell'altro ebbe a influire notabilmente sulle reciproche loro condizioni. Il numero dei quadri del primo rimane tuttora prodigioso anche tenuto conto della straordinaria operosità di sua mano. Il genere da esso prescelto, la prontezza con cui improvvisava quelle figure sì naturali, sì ridicole; il trovarsi frequentemente confuso frammezzo ai suoi curiosissimi originali di cui proditoriamente s'impossessava negli atti, e nell'espressione più ingenua della rara loro melensaggine, l'uso di dipingere alla prima, valendosi della trasparenza dell'imprimitura, che in vario modo soleva preparare onde otte-

nere l'inimitabile diafanità delle sue ombre; tali fatti insieme accolti originarono quella lunga fila di pitture che poste una presso l'altra *avrebbero,* diceva egli, *occupato lo spazio di due intere leghe olandesi.*

A tanta profusione di pennellate furono precipuo alimento i soggetti inspirati dalla bisca o dalla bettola, che ormai si veggono figurare in tutte le gallerie d'Europa. La *Partita di carte all' osteria* era uno di quelli che meglio ne provocavan l'estro, e ove più perfetta perciò apparisce la rara sua facoltà nel cogliere il buffonesco delle figure, per cui ne' temi giocosi si pose in cima a tutti che trattarono tal genere. Questa composizione, che con poco divario era spesso da lui ripetuta e da altri incisa, è per la sua volgarità presente agli occhi di ciascheduno. Il sagace artefice conduce lo spettatore in una di quelle *società-modelli* che formavano la parte studiosa nella duplice esistenza del Teniers. Ivi cinque buoni compagni si danno con tutta libertà alle tre predilette distrazioni colle quali erano soliti coronare la giornata; fumare, giuocare e bere. Regna fra essi una totale assenza di soggezione, e quel soave abbandonamento d'ogni cerimonia che costituisce l'amichevole consorzio. La natura dell' *appartamento,* in cui si sono invitati, concorre per vero dire ad impegnarli sempre più contro ogni pretensione, e andarvi alla buona. La semplicità del vestiario e della suppellettile è quella dei cinici. Quivi si fa uso liberamente d'una panca per tavolino da giuoco, d'una sedia per attaccapanni, il boccale fa le veci del bicchiere, e al vassoio è surrogato il pavimento. Essi già si sono elevati a quel grado di filosofia di cui Diogene lasciava al mondo sì luminosi esempi, consistente nell' impiego dell' utile, e nella remozione del superfluo.

Occupano il posto principale i due protagonisti. La

diversa situazione di loro anime nel colpo definitivo della partita è trattata da profondo osservatore, e merita l'attenta considerazione di chi coltiva la pittura. Tutto moto negli occhi, nel volto, nelle braccia, nella persona il vincitore stringe affettuosamente fra le sue mani i tre assi che gli assicurano la vittoria. Il suo sguardo beato si volge intorno a consultare gli spettatori acciò prendano parte al trionfo ottenuto o ammirino almeno la sua bravura. La perpendicolare immobilità del competitore, il rilassamento generale nei muscoli del metacarpo per cui appena gli rimane la facoltà di contenere fra le dita quelle disgraziate carte, la fissità dell'occhio angustiato, e il leggero dispetto che gli assottiglia le labbra, lo chiariscono perdente. Egli non dissimula di troppo la ripugnanza con cui si dispone a sostenere i rigori della sorte, ed a cedere all'avversario quei vantaggi palpabili che destinava a sè medesimo. L'amico intimo del vincitore situato alla sua destra si prepara a fare una libazione alla prospera fortuna di lui, e gli esprime confidenzialmente la parte personale che vi prende, stringendolo cordialmente al seno colla manca mano. Quando quella bocca si atteggiava con tanta dolcezza a manifestare i sensi interni del cuore, il latore di essa non si attendeva a vedere trasmesso ai posteri in tutta la spontaneità di sua tenerezza quello sgangherato sfogo di sentimento. Se avesse saputo che due occhi maliziosi ed imitatori spiavano in quel momento le menome centinature d'un labbro, forse troppo indiscretamente allargato dall'affetto, egli si sarebbe certo peritato nell'abbandonarvisi con quella libertà, e la sua espressione avrebbe perduto alquanto di sua verginale energia. L'individuo situato alla destra di questo, si è distratto momentaneamente dalla relazione diretta e concentrata in cui si trovava colla sua *pipa*, e sorridendo *con grazia* prova una benevo-

lenza pari, ma meno espansiva di quella del vicino. Il quinto personaggio, svogliatamente appoggiato alla spalliera della seggiola, lascia travedere nel pugno stretto, e nel viso arcigno disposizioni meno favorevoli al vicino, e sembra parteggiare per quello a cui la fortuna si è mostrata avversa. Intanto l' oste in disparte segna sulla parete uno di quei geroglifici primitivi in cui la cifra benchè ridotta alla sua più semplice espressione, non è però meno valevole a provare l'attivo movimento che da tale società è quotidianamente impresso al suo commercio. Alcuni trofei di pentole, paiuoli, mezzine, bocce e boccali ornano, caratterizzano, corruscano, aggiungono all' effetto morale, compiono la composizione.

La facilità e la leggerezza di getto con cui quest' abile improvvisatore smaltava le proprie tele, benchè venisse generalmente ammirata dagl'intelligenti, ebbe però, nei primordi di sua carriera, censure tanto più severe dai rivali di lui, quanto eran dettate da maggior malevolenza. Volendo screditarne le tavole, perchè inabili a pareggiarne lo spirito, essi ne deridevano la tenuità del colore, chiamandole *Acquerelli a olio* che, fatti senza impasto, sarebbero senza durata; e si piacevano a ripetere che in pochi anni le stanze dei suoi committenti avrebbero a decorazione le sole imprimiture inquadrate nelle rispettive cornici. Troppo inchinevole a scoraggiarsi, e vieppiù infastidito da tali discorsi volle Teniers alterare la propria maniera, e conformarsi all'altrui. Ma per la troppa soprapposizione, e pel brancicamento del colore, divenuto pesante e freddo, cadde nel bigio, nel rossiccio, e dispiacque. Era a lui sempre stato largo d'ammaestramenti il Rubens, e consultato dal Teniers in tale emergenza, lo confortò con paterna amorevolezza a non turbarsi delle vane ciance degl' invidiosi,

a riprendere il genere e il fare a cui lo inclinava natura, e continuare la ben impresa carriera. Gli disse essere il medesimo a lui pure avvenuto per avere voluto dar troppa retta alle altrui osservazioni, con imitare invece di creare; onde invitollo a valersi in proprio vantaggio di tal duplice esperienza.

Chi ha genio non imita altrui, e chi imita altrui non ha genio. La natura dell'arte è simile a quella dell'ingegno; tolta l'originalità, ne è cancellato il carattere. Lo studio dei grandi maestri dev'esser limitato ad imprimere nello spirito le classiche loro norme in quel pittorico meccanismo nel quale più valse ciascuno, ma studiato diligentemente in tal modo il mestiere, la sola spontaneità del genio ha potenza di sollevare all'arte.

Al consiglio autorevole datogli dal capo scuola fiammingo dovè pertanto andar tenuto il Teniers e della propria originalità, e della propria fama, siccome dobbiamo essere pur noi per la soddisfazione che proviamo nel mirarne le scherzevoli invenzioni. È vero che, al suggerimento pòrtogli dal Rubens di persistere nella propria maniera, egli, persuaso dalla stessa logica, aggiungeva quello di persistere nel proprio genere; il perchè si risolveva a trascurare i soggetti storici per trattare i famigliari. Così operando, egli incorse, è vero, nella riprovazione dei pittori accademici, ma ottenne l'approvazione del maestro, e quella della posterità, che ambedue lo lodarono d'avere anteposto di collocarsi al primo grado in un piccolo genere, anzichè accontentarsi al secondo in un grande. Se l'arte abbia a commendare o a deplorare un tal fatto, è quistione controversa, e però ci proponiamo di sottoporla a qualche disamina nella seconda parte di questo articolo.

II.

Nel vedere le opere di tanti pittori dotati di ragguardevole ingegno, i quali potendo spaziare fra nobili creazioni e ritrarre squisite bellezze di natura, si abbassarono anzi ad imitarne i traviamenti, è impossibile non rammentarsi quei Proci d'Itaca, amanti di Penelope, che non giungendo a possedere il cuore della regina, si contentavano di quello delle sue ancelle. Tal cosa muove a riso, e poi a sdegno, come scriveva Plinio juniore a Curzio Montano in consimile occasione. Quantunque, perchè sdegnarsene? Basta riderne: affinchè coloro che giunsero a tanto di felicità da eccitare le risa altrui, non credano almeno aver ottenuto un grande intento.[1] Essi potevano aspirare ai primi gradi, e si contentarono dei secondi, anzi degl'infimi; ed invece di esaltarsi fra i magnati della reggia, anteposero esservi annoverati fra i nani ed i buffoni.

Davide Teniers, il giovane, ebbe dalla natura l'ingegno, dal padre gli ammaestramenti, la perfezione dal Rubens. Esordito egli ancor giovinetto fra i pittori d'Anversa, tostò attrasse lo sguardo dell'arciduca Leopoldo, il quale lo ammise alla sua intrinsichezza, e gli diede libero l'accesso alla propria galleria, ricca delle migliori opere dei maestri italiani e fiamminghi. Gli ammirò il Teniers e tutti gl'imitò con rara perfezione, dal Rubens al Tintoretto, dal Bookorst al Bassano.[2] Sì importante

[1] « Ridebis. Inde indignaberis.... Sed quid indignor? Ridere satius est; ne se magnum aliquod adeptos putent, qui hac felicitate perveniunt, ut rideantur. » (Plin. cum ep. 29, lib. VII.)

[2] La galleria arciducale fu interamente copiata di mano del Teniers; e fu cosa a tutti sorprendente quanto egli pervenisse a variarvi il suo pennello ed a trasformarsi assolutamente in ciaschedun autore. Quella stupenda raccolta passò poi nel castello di Blenheim appartenente alla duchessa di Marlborough.

studio gli arricchì l'immaginazione, gli educò l'occhio, gl'impratichì la mano, sì che parve essere sorta, in quella contrada, novella celebrità di prim'ordine fra i suoi pittori di storia; ed allora tanto più si confermò tale congettura, quando il giovinetto, stanco di limitarsi alla copia delle opere loro, tentò arditamente di dar forma e colore alle proprie idee, ed immaginò composizioni, in cui gli andari di quei classici pennelli si trovarono riprodotti con tal esattezza da indurre in errore l'occhio dei più eruditi. Anzi riferiscono gli scrittori, che le sue tele venivano talora per iscambio attribuite a quegli stessi maestri, e come originali acquistate più volte nelle pubbliche vendite. Se una tanta potenza d'imitazione si fosse allora rivolta al bello, al nobile, al grandioso della natura, arrecando nell'elezione di sue qualità le finezze d'osservazione di cui fece prova nello sceglierne i difetti, forse che le grandi pagine della storia contavano quindinnanzi un interprete di più fra gli artisti della Fiandra: Anversa avrebbe avuto il suo Tintoretto, Rubens il suo rivale. Ma fu altrimenti del destino del Teniers. Invece d'alzare lo sguardo, egli lo abbassò. Quegli che aveva facoltà di far pensare, si contentò di far ridere; e, come l'accennò Cicerone dei greci artefici, colui che poteva essere citarista si limitò ad essere piffero. [1]

Esposte in questo modo le condizioni intellettuali e sociali di Davide Teniers, è da esaminarsi a pro dell'arte, se, come disse il Reynolds, abbia la vera pittura a compiangere che verso lei non siansi dirette e l'eleganza e la precisione del suo pennello, ovvero se, a detta di alcun altro autore, egli fu scusabile di tale scelta, come quello che voleva primeggiare in un genere quantunque

[1] « Aiunt in græcis artificibus eos aulœdos esse, qui citharœdi fieri non potuerint. » (Orat. pro Muræna.)

inferiore, anzichè addoparsi ad altri nella pittura più elevata. Fu asserito che, se avesse coltivato questa, ne sarebbe uscito soltanto mediocre, mentre che colla minuta precisione propria del suo pennello, mai non avrebbe egli potuto supplire al gusto innato delle belle forme e dello stile grandioso, di cui difettava per natura: che siccome al celebre Berni, il quale aveva scritto con elegante disinvoltura nel genere giocoso, male sarebbe riuscito un poema epico, così alla mano facile e scherzevole del Teniers le opere di stile sublime; avendo ciascheduno a secondare i suggerimenti del natural suo genio nell'imitazione, e dedurvi la propria precedenza dall'abilità mostrata in un dato genere, anzichè dal grado convenzionale di questo. La forza di tali argomenti sarebbe insuperabile, se giusta ne fosse la base, ovvero se non avesse il Teniers evidentemente manifestato ingegno tale da maggioreggiare nella primaria pittura. Ma qualora anche la dichiarazione di tutti gli scrittori non fosse unanime in contrario, basterebbero a tanto le opere stesse di quel pittore: basterebberò i diciannove quadri da esso eseguiti pel convento de' Francescani di Malines, ove aveva rappresentati i diciannove martiri di Gorcum, lavoro a lui commesso in occasione delle feste celebrate per la loro beatificazione, e che riscosse gli encomi di tutti i periti dell'arte; basterebbero le *Opere di misericordia* del Museo di Parigi; il quadro dell'*Angelo annunziante la nascita di Gesù Cristo ai pastori,* nella collezione del Conte di Vence; l'*Achille riconosciuto* del gabinetto del Conte di Choiseul; la *Sacra Famiglia* del Marchese di Lassay; il *Figliuol prodigo* del signor Blondel; il *Sant'Antonio* della Chiesa di Meerbeck; la *Vergine accompagnata da Santi e Spiriti celesti,* appartenente al Principe di Galles, e così molti altri del medesimo stile, ove in soggetti elevati e nobili il Teniers

seppe mostrarsi nobile ed elevato pittore. Non fu dunque mancanza di ingegno nè di plauso, che lo fece deviare dal sentiero più glorioso: fu elezione, e se elezione, colpa. E certo egli è da dirsi colpevole in sua scelta, se, come sembra probabile, motivata soltanto dallo spaccio incredibile che ebbero le sue bambocciate, o se la gloria fu da esso posposta al lucro, o finalmente se gli elogi della moltitudine prevalsero in lui a quelli delle persone erudite.

Chiunque opera per amore della gloria deve studiare di conformarsi al giudizio, non già d'un volgo ignorante perchè ineducato, ma delle persone che si conoscono delle teorie o delle pratiche dell'arte, e che sole possono giudicarne competentemente. Siffatti giudici non sogliono donare le loro corone ad opere triviali, da cui soltanto son deliziati, come scriveva Orazio, i compratori di noci o di ceci fritti;[1] ne esplorano il merito loro intrinseco, dedotto dalla ragione dell'arte e dalla considerazione della sua vera gloria. Il volgo al contrario suole lasciarsi abbacinare da tali condizioni di facilità, di sprezzatura, di vivezza, di risalto, sovente puri prestigi, che dai conoscitori sono imputati a difetto anzichè a pregio. Inoltre è riconosciuto, come poche cose esso giudichi dalla verità, molte dall'opinione,[2] onde spesse volte alcune parole sfacciatamente pronunziate da tale che abbia arte e opportunità d'impressionare una moltitudine, o più sfacciatamente pubblicate nelle pagine talora venali di qualche foglio periodico, bastano a indurre nel volgo un'opinione che, accettata

[1] « Offenduntur enim, quibus est equus, et pater, et res:
Nec si qnid fricti ciceris probat, et nucis emtor,
Aequis accipiunt animis, donantque corona. »
(Ep. ad Pis. 250.)

[2] « Sic est vulgus: ex veritate pauca, ex opinione multa æstimat. » (Cic. pro A. Roscio.)

senza esame, come senza discernimento, viene poi tanto dall'indolenza quanto dall'ignoranza in esse mantenuta; operazione manuale ridotta in tanta eccellenza in processo d'età da aver fatto affermare sin dai suoi tempi al celebre Orazio Walpole, nulla ormai essere la dottrina, tutto il raggiro; e che, mediante l'elaborazione di tale credito artifiziato, uno dei cavalli di sua carrozza avrebbe potuto facilmente divenire poeta laureato, e l'altro medico di corte. È vero che siffatte riputazioni d'opificio estemporaneo sogliono durare soltanto quanto la posticcia armadura che le sostiene: il presente le deride: l'avvenire non le conosce: ma pur bastano, come rèmore appiccate alla carena della nave a ritardarne il corso. La quotidiana loro elaborazione, tanto più attiva quanto maggiore la mediocrità del soggetto, proferisce questo come realmente degno degli elogi sesquipedali che ne van ripetendo o ignoranti ammiratori, o ricchi amici, o scrittori salariati. Dall'adulterazione dei vocaboli nasce la loro sterilità ad esprimere le idee; ed ogni qual volta per cosa appena mediocre è dato fondo a tutti gli epiteti lodativi della lingua, il vero bello rimane senza encomio possibile. La sua definizione ideale si sforma e si conturba in chi è nescio dell'arte, e i dettami sovente giusti d'un senso naturale, sono da esso combattuti come pregiudizi che egli crede dover sottoporre alla sentenza dei più, coadiuvata da quella degli scrittori. A forza d'arte e di perseveranza il veleno sottile suol trapelare in parte anche presso ogni più guardingo credente, il quale quantunque riconosca l'esagerazione, pur nondimeno non sa indursi a non supporre in tal coro d'elogi alcunchè di vero e di meritato. Dannose conseguenze, ma non curate da siffatti operai di celebrità. S'insiste; si replica; si scrive; si stampa: e così la mediocrità radiosa e felice va ardi-

tamente a porsi in tenuta della cattedra o della sedia curule nella scuola o nell' accademia, sempre rediviva per la fedele rinnovazione del medesimo lavorio. Quei pochi dotati di capacità, che, offesi da tanto sovvertimento d' ordine e jattura d' arte, tentano porre argine a sì malefico traripamento, non avendo avuto campo di contrastare all' opinione, o non essendo, per quel ritegno proprio del merito, capaci di simili soverchierie, si trovano o come invidi, o come indiscreti, o come indotti, rigettati e derisi, onde il malore prende vieppiù radice, s' estende alle regioni più vitali e diviene insanabile.

L' influenza pericolosa del plauso volgare che sì spesse volte traviò nobili artefici dagli ordini del bello fu probabilmente quella per cui l' ingegno di Davide Teniers fu chinato o scemo; e all' opposto del Rubens, il quale nato in agiata famiglia, e con solerzia educato nello studio delle lettere, delle lingue, ed in ogni cavalleresca disciplina, erasi, per la forza di suo ingegno trovato in grado tale da attrarre il pravo gusto altrui alla eccellenza del proprio, fu il Teniers come suo malgrado strascinato ad assecondare quello che a lui imponevano i committenti di quadri nei vari ordini della società, ove simili soggetti triviali e facili eccitavano insolita maraviglia. Le numerose richieste che glien erano fatte da ogni parte non solo della Fiandra, ma degli esteri paesi, e la prestezza singolare côn cui gli dipingeva, essendone molti fra i più ammirati che non gli costavano più d' un' ora di lavoro, contribuirono talmente ad allettarlo a tal maniera di pittura, che, tralasciato il bello e il grandioso dell' arte, tutto si diede ad imitare le più sordide mostruosità naturali. Lo stesso, e per pari motivo, era avvenuto a suo padre, molto di lui più biasimevole, avvegnachè essendo discepolo del gran Rubens, e

condottosi a Roma per considerarvi le opere classiche e perfezionarsi nella storia, invece d'ingrandire la sua maniera, come a tanti avveniva sotto l'azione immediata di quel classico soggiorno della grandezza, sedotto dalle picciole tele di Adamo Elzheimer, detto quivi il *Tedesco,* perchè ricercatissime presso quei signori, affatto abbandonò la prima strada, e traendo l'oro dal fango, pospose la gloria alla ricchezza: per la qual cosa sempre più chiaro apparisce il malo influsso sì della povertà come della cattiva educazione sul progresso dell'arte, la quale avendo potuto annoverare nelle Fiandre due artefici da aggiungersi al Rubens ed al Vandyck, fu invece ridotta ad accrescere di pari numero il fastidioso catalogo dei suoi pittori di bambocciate.

Simile a quel poeta ateniese,[1] il quale soltanto al vino ed alla crapula avea costume di consacrare la sua musa, Davide Teniers usò aver la crapula e il vino a temi prediletti del proprio pennello. E chi, se non uno zelante seguace di Bacco potrebbe risolversi a soggiornare in mezzo a tanta lordura di muraglie, di suppellettile e di consorzio, se fra le licenze date da Orazio ai pittori d'osare qualunque cosa, *quidlibet audendi,* non dovesse pur comprendersi quella di penetrare talvolta negli oscuri ridotti, ammorbati dal tanfo di una crapula non *Aproniana,*[2] ma, che è peggio, fiamminga, ove, come già i compagni d'Ulisse, gli uomini sono convertiti in animali irragionevoli dal semplice incantesimo d'una bevanda? E a dir vero senza una quotidiana consuetudine di tali scene, come sarebbe egli possibile all'artefice pervenire a sì gran verità di luoghi, di fisonomie, d'espressione?

[1] Citato da Plutarco nella vita di Demostene, il suo nome era Batalos. (Plut. vol. XI.)

[2] « Qui nondum *Aproniani* convivii crapulam exhalassent. » (Cic. in Verrem, cap. II.)

D'una tanta eccellenza nell'imitazione del vero più abbietto, è stupendo esemplare la Taverna del Museo torinese, ove, se non l'amor del vino, quello dell'arte è invito ai nostri lettori. Coloro che in gioviale comitiva ivi seggono a mensa, furono dal pittore rappresentati in uno di quei momenti ove il dio che gli agita e li riscalda eccita nel loro spirito la magica effervescenza che, al dire d'Orazio,[1] ridesta la speranza e il vigore nelle menti affannate, ed aggiunge ardire al povero, fatto impavido in faccia allo sdegno dei re scettrati, ed alle armi dei loro satelliti. Nell'atto di dedicarsi con semplicità ad un esercizio dal quale trasser vanto e poeti e filosofi e monarchi del cui nome fu pieno il mondo, e che con millanteria se ne vantarono, questi poveri bevitori, ignari d'un merito che gli assimila a quei grandi, non ne sono indotti in punta presunzione, e « stannosi tutti umili in tanta gloria. » Infatti a prova di ciò, Orazio e Marziale ci narrarono che la virtù di Catone il seniore era dal vino sovente infervorata:[2] Dario, al dir d'Ateneo, vantavasi essere stato un gran bevitore, e volle tal qualità espressamente menzionata nel proprio epitaffio:[3] Ciro non solo gloriavasi di tal merito, ma se ne faceva scala al trono di Persia, di cui volendo pro-

[1] Tu spem reducis mentibus anxiis,
Viresque; et addis cornua pauperi,
Post te neque iratos trementi
Regum apices, neque militum arma.
(Hor. Od., lib. III, carm. XXI.)

[2] Narratur et prisci Catonis
Sæpe mero caluisse virtus.
(Hor. loco cit.)

e Marziale:

Quod nimio gaudes noctem perducere vino
Ignosco: Vitium Gaure, Catonis habes. »
(Mart. Epigr., lib. II, 89.)

[3] Eccone il senso preciso tradotto dal greco: « Io poteva bere molto vino, e ben sostenere quel carico. » (Athen. lib. X, cap. 9.)

varsi più degno del fratello, assicurava di bere più di lui, e meglio di lui sopportare il vino:[1] Plutarco attesta essere per la medesima cagione stata data lode a Filippo re di Macedonia:[2] Alessandro il grande, secondo Seneca e Diodoro, morì dopo aver vuotata la coppa d'Ercole[3] per fare un brindisi a Proteas il Macedone, che era il maggior bevitore di quel secolo: Promaco, vincitore nel *merœ potionis certamen*, tramandò il suo nome alla posterità.[4] Fra i poeti, Anacreonte ed Orazio furono i più insigni. Dall'amore del vino ebber fama intere nazioni. Cornelio Nipote chiamò *vinolenti* i Traci;[5] lo furono gl'Indiani e gli Egizi; e fra i moderni vennero in grido i Fiamminghi, le cui affumicate osterie erano frequente soggetto al pennello del Teniers, dedicato a celebrare nei suoi modelli i degni rivali d'Anacreonte e d'Alessandro. Un'inspirazione di galanteria gli suggerì di collocare presso tanti eroi quella che coll'uomo divide i piaceri come gli affanni; la sua compagna in vita ed in morte; l'essere interessante, come dice Chateaubriand, che sorride e che muore![6] Anche qui essa sorride; ma beve e non muore; che anzi le grinze che attorniano quel sorriso sembrano protestare da lunghi

[1] « Vinum potare et ferre largius. » (Plut. in Art.)

[2] « Strenuum profecto compotatorem. » (Plut. in Demosth.) Demostene derideudolo diceva tal qualità propria non già d'un re, ma d'una spugna. Anche Cimone Ateniese fu assai dedito al vino.

[3] « Scyphus Herculaneus quod duos congias capiebat. » (Quint. Curt., lib. V, cap. 7.)

[4] Quei giuochi o combattimenti d'ubbriachezza furono instituiti da Alessandro per onorare la memoria di Calano che da sè stesso si arse sul proprio rogo. I premi dei vincitori erano tre; il primo si dava un talento. In tale occasione trentacinque dei combattenti morirono sul luogo medesimo; sei altri li seguirono da vicino. Promaco, il quale aveva tracannato quattro conge, sopravvisse tre soli giorni al suo trionfo.

[5] « Fuisse apud Thraces, homines vinolentos. » (*Alcib.*).

[6] « Cet être qui sourit, et qui meurt. » (Chateaubr.)

anni contro la patetica definizione di quello scrittore, e la rendono più conforme all' *Anus caupona* di cui parla Apuleio.[1] Contemplando quel sorriso con filosofia, potrebbe osservarsi quanta più pace sarebbe fra gli uomini, se tale sempre esso si fosse mostrato in quelle creature leggiadre e lusinghiere, le quali sì spesse volte la turbarono: e quanto diversi sarebbero stati i destini dell'Asia, dell'Affrica e del Romano Impero, se di tal sorriso fossero state dotate Elena in Argo, Aspasia in Atene, Taide in Persepoli, Cleopatra in Egitto, Lucrezia e Virginia in Roma!

Lo smalto vivace di quella tela opera il solito incanto; e l'occhio vi fa ritorno, a malgrado della ragione sdegnantesi del diletto che prende a sì sconce bambocciate! Per riconciliare insieme la ragione e l' arte, conviene rammentarsi ciò che in tal proposito scrive Plutarco,[2] osservando che l' imitazione può rendere piacevoli non solo le cose più volgari, ma anche le più ributtanti, ed ottenerne elogio ed ammirazione: « Poichè, dice, siccome udendo la voce del porco o lo strepito della carrucola, o il romore dei venti, o il rimbombo del mare, noi ne restiamo offesi e non senza noia; ma se poi alcuno li sa bene contraffare, come Parmenonte il porco, e Teodoro la carrucola, ne prendiamo piacere; così nello stesso modo fuggiamo l' aspetto dell' infermo e impiagato, come cosa odiosa; ma il *Filottete* d' Aristofonte e la *Giocasta* di Silanione, l' uno somigliantissimo a tisico, l' altra a chi sta esalando l' anima, risguardiamo con gran diletto.... Non è il medesimo ben rappresentare, e rappresentare buone azioni. Ben rappresentare è rappresentare convenientemente ed al vivo; ma proprie e convenienti agli uomini malvagi sono le opere malvage:

[1] *Metamorph.*, lib. I.
[2] *Simp.*, lib. V, quest. 1.

perciò le pianelle del zoppo Demónide, le quali, perdute, egli pregava Iddio che stessero bene ai piedi di chi le aveva rubate, non erano veramente buone, ma accommodate ai suoi piedi. » Così non perchè bella per quel che rappresenta ci diletta l'opera del Teniers, ma perchè imitazione accommodata alla ragione dell'arte: e chi la coltiva, ne ammirerà certamente l'inarrivabile finezza, la facilità e la trasparenza. Non si sa come ivi spiegare la straordinaria proporzione di un gran vecchio dalla barba bianca, che sul secondo piano del quadro sta guardando giocare alle piastrelle, il quale è assai più alto delle figure stesse che posano sulla parte di tal piano più a noi vicina, e tenendo conto della somma osservanza portata alle regole della prospettiva da questo pittore, solo si deve argomentare essere stato costui alcun avventore di quell'osteria, dotato di statura gigantesca, e solito a quivi praticare da lungo tempo, il cui nome era allora noto *lippis et tonsoribus*. È in questa tela da studiarsi l'arte in cui si mostrò più abile il Teniers, cioè la condotta armoniosa dei tuoni, rotti fra loro in sottilissime gradazioni che adducono armonia nel tutto, e varietà nelle parti; non applicando i colori schietti se non nei siti ov'egli vuol richiamar l'occhio, ed ove la luce ferisce con più vivezza. La diafanità dei suoi fondi è sempre cosa maravigliosa e nella quale anche fra i suoi compatriotti ebbe pochi rivali.

Sul primo piano del quadro il pittore delle bettole ha situata una mezzetta di vino. Qual altro premio avrebbe dato a questo abilissimo operatore di cose inutili Alessandro il grande, se a lui egli avesse offerta siffatta pittura? Un giorno, riferisce Quintiliano, fu condotto a quel re un uomo, la cui abilità consisteva in saper gettare da una grandissima distanza un cece verso

la punta d'un ago, facendovelo rimanere infilzato senza mai fallar colpo. Alessandro ricompensò la di lui abilità facendogli distribuire un moggio dello stesso legume, che quello sì destramente maneggiava.[1] Nè con minor rigore fu da Platone giudicato di certo Anicero, celebre guidatore di cocchi, la cui valentia consisteva nel far fare cento giri alle sue ruote senza che queste mai si scostassero dalla traccia che la prima volta avevano segnata sull' arena.[2]

Ai suoi migliori tempi, quando per le straordinarie richieste che se ne facevano in tutta Europa, erasi questo pittore dato al genere sbrigativo, uno o due di quegli eroi di taverna, a cui il suo pennello spiritoso dava tanta vita, formavano i così detti *Dopo cena del Teniers,* che egli infatti, alla stessa bettola ove pranzava, solea sbrigare in poche botte. Tali quadretti sono ordinariamente di gran finezza di tuono, chiari d'effetto, fatti come per ischerzo, e d'una tal naturalezza di movenze, che nulla più. La facilità congiunta alla rinomanza del pennello gli fu tanto utile quanto gloriosa in alcuna avventura che stata sarebbe di non lieve imbarazzo a tutt' altri che ad un suo pari. Si narra, come avendo soggiornato alcun tempo in una locanda del villaggio d'Oyssel, egli s'avvedesse in sul partirne di non aversi recati i denari da soddisfare l'albergatore cui egli era sconosciuto. Non ismarritosi del caso, ma fatto salire in camera

[1] « .... Fuit qui grana ciceris ex spatio distante missa in acum continuo et sine frustratione inserebat, quem cum spectasset Alexander, donasse dicitur eiusdem leguminis modio. Quod quidem præmium fuit illo opere dignissimum.

[2] « Plato nimiam eius industriam reprehendit, inquiens fieri non posse, ei qui rebus tam nullius pretii operam navaret adeo diligentem, posset magnis et præclaris negotiis aliis vacare. Quum enim omnis cogitatio in ista conferatur, necessum esse, ut ea negligat, quæ revera sunt admiratione digna. » (Ælian., *Var. hist.*, lib. II, cap. 27.)

un orbo, che appunto in quel momento stava suonando dello zufolo a un crocchio d' avventori, e posto mano ad una tela, in pochi minuti e in poche botte ne fece un grazioso quadretto, che un viaggiatore inglese, lord Falton, per quindi passando, s' affrettò di comprare per quanto gliene chiese il Teniers. Quella pittura fu riputata dagl' intelligenti la migliore di sua mano. Opera così di bizzarro fine, come di bizzarro principio. Lord Falton la serbava lungo tempo presso di sè con molta gelosia. Gli fu involata in uno dei suoi viaggi. Smarrita lunghi anni, finalmente venne essa poi, nel 1804, rinvenuta in Persia dal colonnello Dikson, con parecchie altre composizioni dell' istesso pittore.

LUCA DAMMETZ,

detto LUCA DI LEIDA.

GUARIGIONE OPERATA DAI RE DI FRANCIA.

SUPERSTIZIONI POPOLARI SULLA MEDICINA ANTICA E MODERNA.

La cronaca delle superstizioni popolari che offrì soggetto di frequenti doglianze al filosofo, di satire o di caricature al poeta e all'artefice, ha suggerita a Luca di Leida in questa tela una delle più spiritose composizioni che abbia prodotte il sottile suo pennello. Egli vi espresse la cerimonia praticata dai re di Francia nell'imposizione delle mani agli scrofolosi,[1] quale ce la descrisse Andrea Laurens, medico d'Enrico IV. Quattro, dice l'autore, sono le annue festività in cui il re cristianissimo suole toccare gli scrofolosi, Pasqua, Pentecoste, Ognissanti e Natale. Ma avviene talvolta che, mosso dalle preghiere della moltitudine, egli si risolve a compiere anche in altre occasioni quell'opera salutare, alla quale frequentissimi

[1] Nella descrizione dell'antica galleria del marchese Durazzo, ove il presente quadro venne citato dal Ratti, fu quello scrittore evidentemente indotto in errore così riguardo all'artefice come riguardo al soggetto, avendolo attribuito ad Alberto Durero e detto rappresentare la *Funzione del Sacro Crisma* (tomo I, pag. 209). Quanto al primo, non occorre confutarlo perchè troppo evidente agli occhi di chiunque abbia pratica della scuola fiamminga e olandese. Riguardo all'altro oltre alla verisimiglianza che il carattere della composizione induce in favore della nostra definizione, s'aggiunge che nella versione del Ratti sarebbe del tutto inesplicabile quella folla di storpi e d'infermi che stanno attendendo alla porta della cappella ove si celebra la sacra funzione.

concorrono così i nazionali, come i forastieri, fra cui si annoverano Spagnuoli, Belgi, Alemanni, Italiani, Lorenesi, ed in maggior numero Francesi. Primieramente, affine d'ottenere con presagi favorevoli la celeste protezione, il re si prepara a tal solennità recitando alcune preghiere o nella sera della vigilia, ovvero il domane prima dello spuntar del sole. Il giorno della cerimonia egli si apparecchia colla confessione ad assistere alla solenne messa, che si celebra con sontuoso apparato, durante la quale egli s'accosta a ricevere la comunione. In un luogo ampio, convenevolmente disposto sono allora introdotti i numerosi infermi che stanno fuori attendendo, i quali ho talora visti oltrepassare i millecinquecento, e particolarmente verso la Pentecoste, o siane cagione che lo spirito divino, più propizio in quel giorno, inondi di sue grazie chiunque lo invoca, o sia che a quella stagione la serenità del cielo e la tranquillità del mare, renda più agevole l'accesso delle nostre spiagge agli stranieri che vi approdano. Ed affinchè meglio risplenda in tal circostanza la gloria di sì rara prerogativa, e che una grazia destinata agli scrofolosi non sia da altri infermi distratta a risanar malattie di diversa natura,[1] tutti quelli che in tale occasione ivi affluiscono sono attentamente esaminati dal primo medico del re, e dai medici e chirurghi quivi presenti, e soli gl'infermi di scrofole[2] vengono ammessi

[1] « De mirabili strumas sanandi vi solis Galliæ regibus christianissimis divinitus concessa. Authore Andrea Laurentio, regis consiliario, et medico primario MDCIX. Parisiis, apud Marcum Orry. » La relazione di quel rito si trova anche scritta da Stefano de Conty, monaco del secolo decimoquinto, nel libro delle sue storie, ove parla delle guarigioni che il re Carlo VI operava annualmente nella chiesa di Saint Germain-des-Prés.

[2] Vennero dette *scrofole* dalla parola latina *scrofa*. Primieramente perchè tal malattia è sozza e schifosa per sè stessa, ed era presso gli antichi l'emblema d'ogni sozzura; cosicchè Cicerone chiamava col nome di *strumas civitatis* le turpitudini e le scelleratezze che sozzavano la capitale del mondo. In secondo luogo perchè molte sono le analogie fra la natura di

alla pia cerimonia, essendone gli altri a viva forza remossi dagli alabardieri della guardia, i quali, a cagione della folla da cui sono d'ogni intorno stipati, non ne vengono a capo se non con grandissima fatica.[1] Gli Spagnuoli, non so in virtù di qual privilegio, sono posti in prima riga; vengono poi gli altri forastieri, ed ultimi i Francesi. I quali tutti genuflessi, or levando le mani giunte al cielo; ora prostrandosi con supplici voti alle ginocchia del re, implorano il divino aiuto. Disposti questi in tal ordine, il re assistito dai principi del sangue, dai vescovi e primati ecclesiastici, e dal suo primo elemosiniere, incomincia il rito colla solenne invocazione del divino aiuto, e facendosi il segno della croce, si dispone ad accogliere gl'infermi. Allora l'archiatro, o primo medico, facendogli avanzare ordinatamente e collocandosi dietro a ciascheduno a misura che passano avanti al re, gli presenta la parte inferma d'ognun di essi, ed egli allargando la sua mano salutare, *manum salutiferam expli-*

quel morbo e quella della scrofa, mentre suole tal animale essere assai prolifico, e così le scrofole che si riproducono colla più deplorabile abbondanza. Inoltre il collo delle scrofe è corto, gonfio e repleto; e tale è quello degli scrofolosi per l'enfiagione prodottavi dall'affluenza degli umori corrotti. Perciò anche presso i Greci era tal malattia detta χοιράδες da Χοῖρος, porco; presso gli Spagnuoli *porcellanes* o *lamparones;* presso i Portoghesi *las porcas*. I Latini le dissero anche *strumæ* da *rumæ* che, presso alcuni scrittori, significa enfiatura, e perciò Nonnio Marcello, nel suo trattato *De Significatione verborum*, chiamò pure col nome di *rumæ* le mammelle femminili. Vennero anche dette *Chœradæ* da alcuni scogli di tal nome che uscivano dalla superficie del mare, e che in lontananza davan vista d'un gregge di porci.

[1] « Ut autem clarius tanti charismatis decor effulgeat, nec ut simulati morbi per larvatos mendicos stipes strumosis destinata in alienos usus derivetur, omnes quotquot affluunt ægri ab archiatro, cæterisque medicis et chirurgis regiis ex arte, exacte pervestigantur, probantur, iisque referentibus, soli strumosi curandi admittuntur, reliquis repulsis etc. » Quella pia sollecitudine acciò il miracolo destinato a guarire i soli scrofolosi non fosse sprecato a favore d'altri infermi, che, come per sorpresa, carpissero al cielo la propria guarigione, è una delle pennellate che meglio coloriscono il tempo e le credenze.

cans, prima si fa a toccargli direttamente e per lungo, e poi obliquamente, facendovi la croce, e pronunziando in lingua francese queste parole,[1] *Le roi te tovche et Dieu te guairit.* Così dicendo il re dà la sua benedizione all'infermo, e questi si ritira. Procedon quindi e nell'ordine medesimo gli altri ammalati alla presenza del re, che loro impone le mani successivamente; ed ognun d'essi riceve un'elemosina al momento di ripartire per la sua

[1] Gli antichi, i quali ebbero superstizioni d'ogni maniera, conobbero altresì quella delle parole. Ezio d'Amida, medico del V secolo, il quale ci lasciò una descrizione di tutti i sortilegi, amuleti, ed altri prestigi usati dagli Egizi, narra che le malattia delle scrofole era quivi immediatamente guarita coll'uso di certe invocazioni: « Refert Aetius strumas quibusdam precibus illico sanescere. » Venne affermato da Sammonico Sereno, medico di Basilide in Arcadia che la parola *Abracadabra* liberava dalle febbri terzane doppie. Marco Servilio Noviano portava legata intorno al collo una carta su cui erano iscritte le due lettere greche P ed A, come preservativo contro l'oftalmia. Eliodoro nelle sue *Etiopiche* narra che essendo l'imperatrice Eudossia tormentata da laborioso parto, volle che le si applicassero sull'utero alcune parole talismaniche per facilitarne l'azione. Attalo, citato da Verrone, sostiene che chiunque visto uno scorpione pronunzi la parola *Bud*, gli toglie il suo veleno. E, al dir di Panfilo, medico che viveva ai tempi dell'imperatore Claudio, se taluno, entrando in un luogo pieno di pulci, esclami *Och Och*, egli non ne sarà molestato: « Si quis, ait Pamphilus, locum ingrediens in quo sunt pulices, verba hæc *Och Och* pronuntiet, ab illis nunquam lædetur. » Catone guariva le slogature delle membra pronunziando sopra di esse queste voci: *Danata Daries Dardaries Astararies*; Varrone i dolori delle reni, dicendo: *Sista, Pista Rista Xista.* E ciò senza che per nulla credessero que' personaggi compromettere le proprie gravità. Merita menzione anche un fatto dichiarato da Democrito, il quale accerta che se una persona essendo morsicata da uno scorpione, dica tosto ad un asino « lo scorpione mi ha morsa » questa non ne avrà verun nocumento, il suo dolore passando di tratto in quello: « Democritus ait, percussum a scorpione, et statim loquutum ad asinum « scorpio me percussit » non doliturum dolore nimirum in asino transeunte. » Gli antichi scrittori citano altresì alcuni altri terribili effetti prodotti da certe parole: Amasi, re d'Egitto, fu, al dir di Erodoto, impedito di giacere con Ladice sua consorte, la prima notte delle nozze, in virtù di un semplice maleficio di parole. L'istessa avventura accadde al re Teodorico quando egli ebbe sposata Ermemberga. E nel IV libro degli annali di Tacito si legge che Namantina moglie di Silvano eccitò con certe parole nel proprio marito una frenesia che lo fece impazzire.

contrada. Tale è l'ordinamento della ceremonia praticata per guarire col regio contatto quella terribile malattia. A molti sono instantaneamente calmati i più acerbi dolori; ad altri si essiccano o si rimarginan le ulcere; ad altri diminuiscono i tumori; ed in pochi giorni, cosa mirabile a dirsi, su mille ne son radicalmente risanati oltre a cinquecento.

L'instituzione di tal cerimonia data dall'epoca di Clodoveo, figliuolo di Childerico re di Francia, e per conseguenza circa dall'anno 481, in cui avvenne la sua esaltazione al trono. La virtù d'operare siffatte miracolose guarigioni si palesava in Clodoveo sin dal momento in cui essendosi egli convertito alla fede cattolica, per le preghiere della regina Clotilde, ebbe ricevuta l'unzione dal santo vescovo Remigio.[1] Ecco in quali termini la prima guarigione, ottenuta per l'imposizione delle mani di quel re, si trova riferita da Stefano Forcadel (in latino *Forcatulus*) nel suo libro *De Philosophia Gallorum*. Era a que' tempi nella città di Tournai, ove allora dimorava la corte di Francia, un barone assai divoto e fedele di Clodoveo, per nome Laniceto, che or come generale, or come ambasciatore era dal re impiegato. Sovrappreso Laniceto da morbo crudele e pertinace, per cui erangli oltremodo enfiate le glandole della gola, ed avendo letto nel quinto libro *De Re Medica* di Cornelio Celso, che il mangiare un serpe era efficace rimedio a tale malattia, incoraggiato dall'esempio di certi villani che con tal pratica si erano curati, si risolse a tentarne

[1] Il nome di Clodoveo venne da san Remigio mutato in quello di Lodovico nell'occasione in cui egli conferiva a quel re il sacro crisma, che, al dir di san Tommaso, discese miracolosamente dal cielo, portato da una colomba, e produsse portenti e guarigioni straordinarie: « Sanctitatis sacræ unctionis argumentum assumitur ex gestis Francorum, et B. Remigii super Clodoveum regem, ex delatione olei desuper per columbam, quo rex præfatus fuit inunctus, et inunguntur posteri, signis, portentis, ac variis curis apparentibus in eis ex unctione prædicta. » (S. Thom. *De Regim. Princip.*, libro II.)

l'esperimento. E quantunque per ben due volte egli lo replicasse, pure mai non n'ebbe verun conforto. La stessa arte medica, dopo che con erbe di varia specie, e perfino con ferri arroventiti, ne tentava la cura, svergognata dal poco successo, se ne ritraeva. Avvenne intanto che Clodoveo, giacendo una notte immerso in profondo sonno, vide in sogno accostarglisi Laniceto tormentato da dolore piucchè mai acerbo, e gli parve che mosso da repentina inspirazione egli accostava la mano alla gola dell' amico infermo, il quale ne provava grandissimo sollievo, e che allumandosi ad un tratto d'ogni intorno la stanza di mirabile splendore, trovavasi questi al momento medesimo del tutto risanato, senza che in lui pur rimanesse il menomo segno di quel brutto malore. Lieto oltremodo il re che prima ansio e malinconioso era per la malattia di quel suo fido, balzò dal letto appena aggiornava. Ed essendosi con fervida preghiera raccomandato a Dio, volle esperimentare se coll'imposizione delle mani egli potesse liberar Laniceto da sì doloroso stato. Con faustissimo successo riusciva infatti la prova, e n'eran dai circostanti rese grazie a Dio con solenne cantico, inspirato loro al momento dalla viva emozione e dalla meraviglia destatasi nei loro animi da fatto sì portentoso. Quel divino privilegio trapassava poi quindinnanzi, qual dote ereditaria dell'augusta stirpe, ai figliuoli ed ai posteri dei re di Francia: « Quod Dei suavissimum beneficium, et sanandi strumas facultas, ut hereditas ad liberos et posteros regis Gallorum, sempiterna serie transmissa est. » La qual cosa dimostra che non dai re d'Inghilterra ai re di Francia, come fu opinione di qualche autore, ma da questi a quelli ne veniva trasmessa la consuetudine. E quantunque Giovanni Fortescue, gran cancelliere d'Inghilterra, abbia affermato che l'uso dell'imposizione delle mani agli scrofolosi fosse da tempo immemorabile

stabilito presso i monarchi di sua nazione, conviene nullameno riconoscere che i documenti citati dall'imparziale storia hanno posta in evidenza la priorità dei re francesi in riguardo a tale istituzione. Il medesimo scrittore dimostrando con nuovo argomento la propria credulità, pretese che ai re d'Inghilterra era dato altresì il privilegio di guarire altrui dall'epilessia[1] per mezzo di certi anelli da essi consacrati,[2] la qual cosa, supposta la verità del fatto, avrebbe reso il loro privilegio superiore a quello devoluto ai re di Francia. Altri storici inglesi, aderendo all'opinione del Fortescue, sostennero che Odoardo il confessore, canonizzato dal pontefice Alessandro III, fosse il primo che fin dal 1041, introducesse in quella contrada l'imposizione delle mani agli scrofolosi; la cui infermità veniva ivi chiamata il mal del re (*Kings-Evil*) perchè al re solo era dato il guarirla.[3] Una

[1] Secondo un pregiudizio popolare di quel tempo, uno dei migliori rimedi per guarire l'epilessia era il grasso, estratto dal cadavere degl'impiccati. « Probabilmente, dicea Voltaire, qualche artefice altrettanto ciarlatano che crudele lo avrà dato ad intendere al popolazzo del suo paeso, onde arricchirsi a spese dell'altrui imbecillità.

[2] Si legge in alcuni scrittori che la virtù degli anelli usati dai re d'Inghilterra per guarire tal malattia era in essi emanata da quello di Giuseppe d'Arimatea, ospite e patrono della contrada, il quale, al dir di Gioseffo, con simili anelli fugava egli stesso i demonii: « Eam autem annuli virtutem a Iosepho ab Arimathia, Angliæ hospite et patrono, manasse ferunt etc. » Gioseffo racconta d'un certo Eleazaro, il quale, avendo alla presenza dell'imperator Vespasiano, accostato alle narici d'un ossesso un anello che conteneva una radica, per tal uso suggerita da Salòmone, ne fugava lo spirito maligno. Egli assicura che Mosè possedeva diversi anelli, che solea donare gli uni per l'amore, gli altri per la dimenticanza. Non son rari fra gli antichi gli anelli portentosi. Agrippa, secondo Dione Cassio, guariva molti mali gravissimi con un anello datogli da Ottaviano Augusto. L'anello di Gige è bastantemente conosciuto; quello di Batto era generatore di virtuose inspirazioni presso gli abitanti di Cirene; Eudamo, filosofo, possedeva un anello che preservava dal morso dei serpenti, e quelli formati coll'unghia dell'Alce guarivano l'epilessia.

[3] Chiamavasi il *Mal del Re*, come direbbesi il mal di sant'Antonio, o il mal di san Guido, perchè a tali santi viene volgarmente attribuita la

tal prerogativa che, secondo essi, era stata conceduta dal cielo al re Odoardo, per la santità de' suoi costumi, eravi divenuta ereditaria nella stirpe, [1] ove però, come appar dalla storia, non contribuiva gran fatto a render più sacra la persona di quei monarchi nelle successive guerre della *Rosa Bianca* e della *Rosa Rossa*. Tale fu però la cagione che fece dare a quel malore l'epiteto di *divino*, con cui si trova definito da alcuni autori, come quello il cui risanamento era oltre il limite dell'umana potestà. Ed infatti vediamo che in un discorso pronunziato alla presenza del re Carlo V da Raoul de Presle, giureconsulto del decimoquarto secolo, parlando questi della prerogativa che avevano i re di Francia di guarire gl'infermi di tal malattia, gli dichiarava essere quella virtù un dono proveniente da Dio medesimo: « Vous avez, sire, cette vertu et puissance, qui vous est donnée de Dieu, que vous guérissez d'une très-horrible maladie qui s'appelle les écrouelles. » E ciò che, secondo le antiche cronache, vie meglio costituisce la prova della divina origine attribuita a tale facoltà, si è che non

guarigione di siffatte malattie. L'autore del libro intolato *Rosa Anglica* dichiara espressamente che quando non giovavano le cure mediche, erano gli infermi mandati al re, affinchè ne fossero tocchi o benedetti: « Morbus hic regis dicitur morbus, quia si remedia medica nihil prosint, infirmi mittuntur ad regem, tanguntur ab eo, et benedicuntur. » (Lib. II, cap. 1.)

[1] È da notarsi che, conformemente ai pregiudizi del tempo, era questa facoltà devoluta ai re d'Inghilterra nella lor qualità d'unti del Signore, mentre le regine non ricevendo la sacra unzione ne erano destituite, e soltanto la ottenevano allorchè, regnando esse di fatto, ricevevano la consacrazione ecclesiastica, siccome avvenne in Elisabetta, la quale perciò guariva la malattia delle scrofole senza veruna difficoltà. L'ultimo re inglese dotato di tale prerogativa fu Giacomo II, che, essendo fuggitivo in Francia, andava negli spedali della città di Saint Germain ove allora soggiornava Lodovico XIV, imponendo le mani agl'infermi irlandesi, ultimo segno della decaduta sovranità. Sua figlia Maria, il re Guglielmo, la regina Anna; e tutti i sovrani della casa di Brunswick parvero aver rinunziato a quell'antico privilegio.

a tutti i re indistintamente, ma soltanto ai re virtuosi ella era conceduta; mentre si legge nelle memorie di Guilberto, abbate di Nogent, che Filippo I, avendo commesso un misfatto, perdeva immediatamente il dono d'operar simili guarigioni. Esso venne assolutamente negato a Lodovico XI, principe vizioso e sanguinario. Ed allorchè, per ottenere la salute del corpo anzichè quella dell'anima, egli fece venir san Francesco di Paola al castello di Plessis-les-Tours, ove giaceva infermo per un insulto d'apoplessia, tentava Lodovico guarire il santo dalle scrofole che questi aveva intorno alla gola,[1] sperando forse di più facilmente ottenerne per tal modo la propria guarigione; ma, avendogli imposte replicatamente le mani, non vi riusciva. Gettavasi egli allora a' piedi del santo, ed umilmente lo pregava di voler prolungare il termine de' suoi giorni; ma il pio solitario, soggiunge Comines, risposegli ciò ch'uom saggio dovea rispondere in simile occorrenza, e ricusò i magnifici doni offertigli dal monarca, a cui, se le sue preghiere non protraevano la vita, concorrevano almeno a dargli cristiano conforto in morte.[2] Si dee però convenire che conformemente alla relazione di questi fatti è assai difficile formarsi un criterio per comprendere con quale regola procedesse nei diversi sovrani la facoltà ereditata da Clodoveo, che talvolta parve conceduta alla nascita, tal altra alla pietà, ben non risultando se al monarca ovvero al santo fosse devoluta, mentre se un solo misfatto la facea perdere a Filippo I, se la serie di quelli commessi da Lodovico XI non gli permisero d'esercitarla, troviamo per altra parte

[1] « Ipse Franciscus fuit detentus gravi inflatura, quam in parte inferiori genæ suæ dexteræ circa guttur patiebatur; chirurgi dicebant morbum esse scrofarum. » (*Act. S. Franc. a Paula*, pag. 155.)

[2] « Le pieux solitaire répondit ce que sage homme devait répondre, et refusa de magnifiques présens que le roi lui envoyait. »

che il re Francesco I, essendo prigione in Ispagna, guariva dal *mal del re* non solo gli Spagnuoli, ma gl'infermi d'ogni nazione; fatto che venne celebrato dal famoso Giovanni Lascaris coi seguenti versi:

> Ergo manu admota sanat Rex cheradas; estque
> Captivus, superis gratus ut ante fuit.
> Indicio tali, regum sanctissime, qui te
> Arcent, invisos suspicor esse Diis.

Ed Enrico III, ultimo dei Valesii, operava sí numerose guarigioni che, al dir dell'istoriografo parigino, un certo Giacomo Moyen o Moyon, nativo di Cordova, il quale pe' suoi negozi aveva stanza ferma in Parigi, si era fin dall'anno 1576 risoluto a sollecitare da quel sovrano il permesso d'erigere uno spedale per gli scrofolosi di un de'sobborghi della città, affine di ricoverarvi tutti quelli che dalle province e da' paesi forastieri traevano alla capitale per ottenere d'essere toccati dalla mano di quel principe: ed un autore contemporaneo ci assicura che il re Enrico IV di Borbone ne risanava ogni anno circa a due mila.[1] Ora benchè, come principi, fossero que'monarchi da computarsi fra'buoni, pure dee convenirsi che

[1] A que'tempi beati potean dirsi primi medici di loro propria corte gli stessi re, i quali, mediante le guarigioni miracolose si spesso operate, poco campo lasciavano all'esercizio della dotta facoltà. Oltre a quelli di Francia e d'Inghilterra le cui mani curavano le scrofole e l'epilessia, troviamo nella storia che i re d'Ungheria liberavano dall'itterizia: « Regibus Hungariæ arquati morbi, *Icterum* vocant, curationem datam ferunt. » Cassaneo, nel *Catalogo delle glorie del Mondo*, e Carlo Tapia nelle *Costituzioni dei principi*, raccontano che i re di Spagna risanavano gli ossessi con un segno di croce; e Gregorio di Tours che il re Gontrano di Borgogna guariva dalle febbri quartane, e dalla peste inguinale, curando le prime con alcuni fili tolti dalla propria tunica e bevuti nell'acqua, e la seconda con certe preghiere che egli facea recitare agl'infermi dopo aver loro imposto un rigoroso digiuno: « Iussit omnem populum ad ecclesiam convenire, et nihil allud in victu quam panem hordeaceum cum aqua pura adsumi.... quod ita gestum et cessavit lues. »

non andando essi (n' eran anzi assai lontani) esenti da certe debolezze proprie dell' umana natura, avesse a giudicarsi un po' arrischiato, e soverchiamente poetico l'epiteto di *santissimo,* dato dal Lascaris a Francesco I, e che nè gli stupri nè le lascivie di Enrico III, o le galanterie del suo successore troppo fosser proprie a mettergli in concetto di santità. Dee pertanto far meraviglia che un dono si miracoloso, da esser riserbato a premio di non volgare virtù, si trovasse in essi così degradato. Dalle quali considerazioni si può inferire essere stata tal regia prerogativa da computarsi fra le numerose superstizioni che l'ignoranza facea volgarizzare presso quei popoli, in un' età in cui non erano ancora giunti al grado d'incivilimento che in oggi gli contraddistingue; ovvero che fosse un ripiego suggerito, anzichè dall' ingenuità delle credenze, dall' astuzia e dalla piaggeria cortigianesca, per ausare al rispetto verso il principe le popolazioni ancor rozze e indisciplinate; ovvero che la pretesa virtù divina dei re fosse con maggior verisimiglianza da ascriversi a quella dei medicamenti con cui oltre alla solenne imposizione delle mani regie, si curavano ad un tempo simili infermità.

Lo spirito umano, sempre avido del portentoso, era in ogni età abile a convertire in miracoli ciò che per ordinario vien soltanto prodotto da cause semplici e naturali. Anche presso gli antichi si posson rinvenire parecchi esempi della credenza superstiziosa, che faceva attribuire ai re la facoltà di guarire certe malattie. Infatti la storia greca ci parla d'un re d'Epiro, il quale, prima che quelli di Francia e d' Inghilterra guarissero le scrofole e l'epilessia colle mani, guariva il mal di milza coi piedi. Plutarco cita il re Pirro, figliuolo d' Eacide e di Ftia, il quale possedeva una virtù divina per cui col metodo medesimo guariva gl' infermi dalla medesima ma-

lattia.[1] Ecco il suo modo curativo. Dopo avere sacrificato ad Esculapio un gallo bianco, l'ammalato si coricava per terra, e il re gli premeva leggermente la region della milza

[1] La qualità propria del piede di Pirro ne rammenta alcune anche più maravigliose che furon privilegio di parecchi altri. Atenagora non poteva essere offeso dagli scorpioni. Filostrato parla d'un certo Saturnino d'Efeso, che, a modo di Gòrgone, uccidea col solo sguardo chiunque lo mirava; e Sesto Empirico, d'una vecchia che beveva impunemente trenta grani di cicuta; Rufo e Avicenna, d'una fanciulla, mandata in dono ad Alessandro il Grande da un re dell'India, i cui occhi fulgidi e vibranti, come quelli dei serpenti, visti appena da Aristotele, disse: « O re, guardati da costei: ella nutre un veleno pestilenziale per cui ti si vuol dare la morte: » *O rex, cave tibi ab hac, nam virum pestilentissimum alit, unde tibi exitium paratur.* Posta questa infatti alla prova si trovò verificato l'indizio d'Aristotele, ed alcuni soldati che carnalmente la conobbero, toccata appena la fanciulla, morirono infetti dal *napello*, e fu riconosciuto poi che di tal velenosissima pianta ella ogni giorno si nodriva. Nè solo ad alcuni individui si limitava tale meravigliosa potenza sopra i veleni, ma (se prestiam fede a Plinio, a Varrone e ad Aulo Gellio) ella si estendeva a famiglie, e ad intere popolazioni, come i Marsi in Italia, i Psilli in Affrica, gli Ofiogeni in Asia, i quali o collo sguardo o col tatto guarivano dal morso di vari animali. Era di tal gente quell'Evagone, che, per ordine de' consoli, fu fatto venire in Roma chiuso in una botte piena di rettili velenosissimi, che, quando fu aperta, si videro circondarlo di loro spire e accarezzarlo colla lingua: « Ex qua familia, Evagon, a consulibus Romæ in dolium serpentium conjectus, experimenti causa, circum mulcentibus linguis miraculum præbuit. » (Plin., libro XXVIII, cap. 6.) I Tentiriti, che abitavano le isole del Nilo, eran sì micidiali ai coccodrilli, che quegli animali ne temean perfino la voce, e udendola si davano alla fuga: e gli Etiopi che popolavan le rive dell'Idaspe avean la facoltà di nutrirsi impunemente di scorpioni e di serpenti, come, al dir di Diodoro, altri popoli di locuste. Apollonide parla di certe femmine della Scizia, dette *Bithiæ*, i cui occhi forniti di doppia pupilla avevan un fascino che facea morire le greggi, gli alberi e i fanciulli, delle quali così Ovidio:

> Suspicor, et fama est, oculis quoque pupula duplex
> Fulminat, et gemino lumen ab orbe micat.

Di simili superstiziose tradizioni si trova cenno anche fra i moderni. In Italia, tutti coloro che appartenevano alla famiglia di san Paolo eran detti avere improntata, sin dalla nascita, sul corpo la figura d'una vipera, e guarire le morsure di quell'animale. In Ispagna quelli della famiglia di santa Caterina, portavan l'effigie d'una ruota, sanavano le scottature, e maneggiavano liberamente i carboni accesi; ed in Francia, tutta la stirpe di sant'Uberto aveva il dono di guarire dal morso dei cani arrabbiati.

col suo piè destro.[1] Nè mai fu persona sì povera e abbietta verso cui quel monarca sdegnasse di così operare. Dopo la guarigione, era costumanza di quelli che erano stati risanati di fargli offerta d'un gallo, onore che il re d'Epiro particolarmente aggradiva come quello che più da presso lo paragonava alla divinità.[2] La virtù straordinaria inerente al pollice del piede con cui procedeva nelle sue cure, venne anche più solennemente riconosciuta quando se ne abbruciava il cadavere sul rogo, essendo quel dito rimasto illeso in mezzo alle fiamme,[3] pel qual motivo era, al dir di Plinio, sepolto a parte in un tem-

[1] Nè solo agli uomini e alle parti del lor corpo attribuivano gli antichi proprietà meravigliose, ma anche agli animali e alle lor membra, ora dotate di qualità curative ora di nocive. Eliano, Opiano e Nicandro riferiscono che la coda del pesce *colombo* era sì esiziale alle piante e agli animali da esserne il sol contatto bastevole a fargli morire: la pelle del lupo sanava dall'idrofobia chi erane offeso: un dente di tasso legato al destro braccio corroborava la memoria: il piede della testuggine giovava ai podagrosi. Il cuore del gufo o della civetta avevs una terribile proprietà che, per il mantenimento della pace coniugale, ha per buona sorte cessato di ricevere la sua applicazione; ed era che, essendo sospeso, o accostato alla sinistra mammella d'una donna addormentata; le facea spontaneamente rivelare ogni sua più segreta cosa: « Cor bubonis et noctuæ mulieris dormientis mammæ alligatum, facit ut arcana omnia detegat. »

[2] « E liene laborantibus salutem afferre credebatur si gallum album mactans, supinatis illis, dextero pede leviter splenem premeret; neque fuit quisquam ita vel pauper, vel vilis, cui, rogatus, eam medicinam facere dedignaretur: gallum ipse Pyrrhus accipiebat, isque ei erat honor gratissimus. » (Plut., tomo II, pag. 50.) Il solo vantaggio dei monarchi moderni sopra questo sta nell'avere gli uni operato gratuitamente, mentre l'altro accettava una mercede.

[3] È curiosa in tal proposito una superstizione rabbinica riferita da Cornelio Agrippa, secondo la quale è nascosto nel corpo umano un osso della grossezza d'un cece, detto *suz*, il quale mai non va soggetto a veruna corruzione o frattura, nè può essere distrutto dal fuoco stesso, e da cui il nostro corpo rigermoglierà, come pianta da seme, il giorno della risurrezione universale: « Est in humano corpore os quoddam minimum, quod hebræi *suz* appellant, magnitudine ciceris mundati, quod nulli ruptioni obnoxium, nec igne quidem vincitur, sed semper conservatur illæsum; ex quo, ut dicunt velut planta ex semine, in resurrectione mortuorum, corpus nostrum animale repullulascet. » (C. Agrip., *De Occulta Philos.*, lib. I, cap. XX.)

pio. È noto che, non già col pollice, ma colla propria lancia, guariva le ferite, da lui fatte, il più rinomato fra gli avi di Pirro, come lo riferisce Ovidio,

> **Vulnus Achilleo quæ quondam fecerat hosti**
> **Vulneris auxilio Pelias hasta tulit,**[1]

ma non è egualmente noto che la virtù curativa di quella lancia non si limitava alla vita dell'eroe e che continuò ad operare le stesse guarigioni anche dopo la sua morte. Infatti leggiamo in Leone Allazio, uno de' più dotti letterati italiani del secolo decimosettimo,[2] che un generale de' Crotoniati, detto Leonimo, combattendo contro una falange dell'esercito Locrese, la quale mai non si trincerava perchè era in special modo consacrata ad Achille, ed essendo stato ferito da un colpo di lancia, aveva consultato l'oracolo di Delfo per conoscere in qual modo egli potesse curare un male che niuno sapea guarire, e gli veniva risposto che Achille lo aveva ferito, che Achille lo avrebbe risanato. Onde condottosi Leonimo nell'isola di Leuce,[3] e offerto un sacrifizio all'eroe, questi gli apparve in compagnia di Patroclo, d'Antiloco e dei due Ajaci, e dopo averlo risanato, volle

[1] Ovid., *De Remed. Amor.*, lib. I, v. 47.

[2] Egli era dotato di rara dottrina di cui forse fu causa la straordinaria sua memoria, e scriveva con una celerità pareggiata da pochi. Si dice che essendogli stato imprestato sott' obbligo di sollecita restituzione il *Diarium Romanorum Pontificium*, egli lo copiasse tutto intero in una sola notte. Egli usò l' istessa penna durante quarant' anni, ed avendola perduta ne fu inconsolabile.

[3] Era quell' isola detta anche *Achillea*, perchè sacra all' illustre guerriero di cui contenea la tomba. Abramo Ortelio ha menzionato i vari nomi dati dagli antichi a quell' isola che fu alternativamente chiamata di *Leuce* o degli *Eroi*, o dei *Beati* o *Caccaria*, o anche *Cacaria*: « Video a Nebrilensi Csceariam, et a Carolo Stephano Cacariam in suis dictionariis poni. » Essa venne indicata da Plinio sotto nome di Macaron: « Deinde postea Curetin et Macaron non nulli a temperie cœli appellatam existimavere » (Plin. libro IV, cap. X); e si trova collocata nel Porto Eusino, in faccia all' imboccatura del Boristene.

ancora confidargli alcuni segreti che gli ordinava di far conoscere tra gli uomini.

Esempi di guarigioni straordinarie, operate da monarchi, s' incontrano anche frequenti presso i Romani. Vien riferito da Svetonio che, quando Vespasiano passò in Egitto col suo esercito, trovandosi egli un giorno in Alessandria, e stando a tribunale, veniva invocato da due uomini, uno zoppo e l'altro cieco d'un occhio, i quali dichiaravano che Serapide, apparso loro nel sonno, aveali accertati della propria guarigione se l'imperatore avesse sputato sull' occhio all' uno, e toccato l' altro col proprio calzare. Vespasiano non avendo gran confidenza in tale rivelazione non osava neppure farne l' esperimento. Finalmente, essendovi esortato dagli amici, tentò in pubblica udienza l'una e l'altra cosa, e l'evento riuscì conforme al detto dell' oracolo: « Extremo, hortantibus amicis, palam pro concione utrumque tentavit, nec eventus defuit. » [1] Un caso consimile è raccontato da Elio Sparziano. Al tempo ove tormentato da crudele malattia, l' imperatore Adriano, invocava con furore una spada, o un veleno per uscir di vita, sopraggiunse a lui certa donna, la quale esponeagli esser ella stata avvertita in sogno che persuadesse l'imperatore di non uccidersi, mentre egli era vicino al momento in cui avrebbe ricuperata la propria salute. Ma appena eseguito il suo mandato ella accecò. Le venne allora ingiunto da quella voce misteriosa e sovrannaturale di rinnovare l'istesso avvertimento, dichiarandole che se ella baciava le ginocchia dell' Imperatore, questi le avrebbe restituita la vista, ond'ella s'affrettò di obbedire. Tornata perciò ad Adriano e baciategli le ginocchia, questi la guarì dopo averle lavati gli occhi coll' acqua lustrale del tempio ove l' aveva accolta. Anche dalla Pannonia venne un cieco nato verso

[1] Sveton., *in Vespas.*, cap. VIII.

l'istesso principe, che giaceasi in letto tormentato da violenta febbre, ed avendo il cieco toccato l'imperatore, avvenne doppio portento: l'uno rivedea la luce, e l'altro era risanato: [1] « Venit de Pannonia quidam natus cæcus ad febrientem Adrianum, eumque contigit; quo facto, et ipse oculos recepit, et Adrianum febris reliquit. » L'istesso principe, al dir di Dione Cassio, guarì parimente un idropico. Azione anche più meravigliosa è quella che Fopisco scrisse dell'Imperatore Aureliano, il quale, fra le molte cose superiori all'umana potenza da lui fatte, operava quella veramente sovrannaturale di richiamare i morti a vita: « Ille mortuis reddidit vitam, ille multa ultra homines et fecit et dixit. »

Termineremo quest'articolo, a cui dal soggetto del quadro venne improntato un carattere semi-patologico, facendo menzione d'un moderno rivale del re Odoardo d'Inghilterra, il quale riempì quella contrada di sue portentose guarigioni in un tempo ove la direzione impressa alle intelligenze dai riformatori e dai dotti del secolo decimosesto, poco gl'inchinava a credulità verso le cose sovrannaturali, e ove per conseguenza si trovò meglio che mai dimostrata la verità di quella sentenza di Lipsio, essere gli animi come i corpi soggetti a certe malattie, che del tutto ne corrompono il retto giudizio; [2] vera scabie degl'ingegni, *ingeniorum scabies*, com'egli la definisce, che anche in una civiltà avanzata e in mezzo

[1] Il miracolo del cieco nato dell'imperatore Adriano viene da un antico autore dichiarato una malia del demonio, il quale, da abile notomista, intercettando l'interno passaggio della luce al cristallino, e togliendo all'occhio la sua azione visiva, vi può indurre una cecità momentanea: « Potest cacodæmon momento fere cœcitatem inducere, luminis interni aditum ad chrystallino intercipiendo, et spirituum visibilium influxum prohibendo. » Una tale interpretazione mal si confarebbe però con un cieco nato, se il fatto fosse, che non è, dimostrato autentico.

[2] « Atque ut corporum quidam morbi, certis temporibus interveniunt, sic nunc ista animorum lues etc. » (Lyps., *Adv. Dialogist.*, lib. IV.)

ai lumi che riverbera la scienza, induce e propaga talora le più assurde opinioni. Fu celebre verso il fine del secolo decimosettimo il nome di Valentino Greatrakes,[1] nato nella contea di Watbford, il quale sentiva un giorno una voce che gli diceva essere a lui dato il privilegio di sanare le scrofole. Incalzato dal ripetersi di tali avvisi, finalmente cedendo quasi suo malgrado alle replicate istanze d'una volontà superiore, si attentava egli un giorno di toccare un infermo, e con sua ed altrui meraviglia immediatamente lo risanava. La qual guarigione era da molte altre successivamente confermata. Ed essendo indi a poco insorta una malattia epidemica nella contrada, ove facea numerose vittime, venne di nuovo udita dal Greatrakes la stessa voce misteriosa; onde condottosi negli spedali, egli vi risanò un gran numero d'infermi, a cui nulla eran giovate le cure dell'arte medica. La fama dei suoi prodigi, che si estendevano ad ogni sorta di malattie, fu cagione che con grandi istanze egli venisse chiamato a Londra dalla contessa di Conway, una delle più illustri dame di quella corte, che da parecchi anni giaceva in letto afflitta da incurabile malore. Avviavasi egli pertanto a quella volta nel 1666, e il suo viaggio era un vero trionfo. I magistrati delle città che attraversava, si faceano con gran cerimonia ad incontrarlo, pregandolo di guarire gli ammalati negli spedali e nelle case particolari. Lo stesso re d'Inghilterra, Carlo II, lo invitava a condursi presso di lui nel palazzo di White-hall, e lo autorizzava a far uso d'una facoltà che avrebbe potuto condannare come un'usurpazione dei suoi diritti regi. Un edifizio pubblico, situato presso lo spedale maggiore di Londra, era lungo tempo il teatro de' miracoli e della gloria di quel nuovo taumaturgo. Egli

[1] G. N. Pechlin., *Obscrv. physico-méd.*, lib. III, e Deleuze, *Hist. du Magnét. animal.*, tom. II.

vi risanava i febbricitanti, gli scrofolosi e perfino gli ossessi. Molti però erano quelli che rivocavano in dubbio e le sue cure e i suoi prodigi. Primo di tutti insorgea contro lui il vescovo di Lismore, il quale lo accusò di far miracoli in nome dello Spirito Santo senza l'assenso della autorità ecclesiastica. Quindi il dottor Loyd, medico dell'ospizio di Charter-House, lo attaccò in un libro intitolato: *Wonders no Miracles* (I Prestigi non son Miracoli): accuse alle quali rispose il Greatrakes con una lunghissima difesa, ove citando le numerose sue guarigioni, produceva gli attestati delle persone che n'erano state testimoni oculari, fra cui il più autorevole, quello del dottor Boyle, presidente della Società reale di Londra. Ma stanco finalmente dalle continue persecuzioni contro lui eccitate dalle varie facoltà scientifiche, egli si ritirò nella nativa contrada, ove terminava i suoi giorni nel 1680. Consisteva il suo metodo curativo nell'applicar la palma della mano sul corpo dell'infermo, facendovi sopra alcune fregagioni. Venne asserito da alcuni scrittori del tempo che le cure del Greatrakes volgendosi con maggior frequenza verso le persone giovani del bel sesso, gli fossero, per giudizio del tribunale incaricato d'invigilare al costume pubblico, legalmente interdette. Sembra verisimile che fosse la sua virtù una specie di magnetismo animale, i cui miracoli, come è noto, levaron sì gran romore sullo scorcio del secolo decimottavo, per le opere empiriche di Mesmer e di Deslon. Anche la nostra età ha voluto aderire a tali meravigliose credenze, come risulta dagli *Annali politici, morali e letterarii* del signor Chastenet, in cui è fatta menzione di parecchie malattie degli uomini e degli animali guarite col semplice moto delle dita applicate alla parte infetta, nella quale applicazione parvero rinnovarsi in certo modo i prodigi di Pirro, di Vespasiano e d'Adriano: prodigi

accolti dagli uni perchè davan loro soggetto di spasso, non curati dagli altri che non gli giudicavan meritevoli d'attenzione, e intanto narrati e ripetuti nel pubblico ove acquistavano una celebrità che agiva sulle persone credule e ignoranti, viemmeglio così confermando l'antica sentenza di Cornelio Tacito: *Credula fama est inter gaudentes et incuriosos.*[1]

Passando ora a rassegnare alcune osservazioni su questa preziosa tela, notiamo di prima presa che rade volte offrì l'arte soggetto sì accomodato al genio dell'artefice, e rade volte l'artefice mostrò a maggior segno nell'imitazione del vero quella minuzia che fu caratteristica dei suoi connazionali. Negli ornati, ne'cartocci e ne'frastagli marmorei che si diramano serpeggianti fra le esili membra dell'architettura gotica, come nelle cesellature dei vasi sacri, delle grucce pastorali, e nelle mille lustranti dovizie delle mitre, e degli abiti sacerdotali che fanno scintillare questa composizione, ebbe l'affilato suo pennello ampio campo a sfoggiarvi in mille guise la microscopica sua maestria. Maestria di lui più degna dee però dirsi la naturalezza con cui egli effigiava a uno a uno quei volti, che son da paragonarsi a studiati e diligentissimi ritratti, i quali solo possono essere stati inspirati dal vero, di cui ebbe forse occasione di valersi o nella propria famiglia, o fra le persone che con lui aveano particolare dimestichezza, essendo notabile nelle sue fisonomie la frequente riproduzione dei medesimi tipi, che v'ingenerano una monotonia riconosciuta dagl'intelligenti di pittura per caratteristica dell'artefice. Minore ad Alberto Durero nel disegno come nella fecondità dell'immaginazione, Luca di Leida lo pareggiò nella diligenza, lo superò nella vaghezza del colore. L'indole del lor reciproco stile dimostra nell'uno e nell'altro lo studio

[1] *Histor.*, lib. I, cap. XXXIV.

che aveano fatto dell' intaglio sul rame, studio che così nelle scuole oltramontane come nelle italiche sempre era fecondo all' arte per l'esattezza che v' inducea nella ricerca della forma, e per l' appropriata apposizione che producea nella tinta in conformità al carattere delle varie parti. Dovette la fantasia dell' artefice olandese essere in questa composizione assai coadiuvata dalla natura del fatto storico che rappresentava, e convien riconoscere che con molta finezza di discernimento egli si sia valuto del contrasto pittoresco che a lui porgea la singolarità della scena, ove, alla sfarzosa magnificenza d' una corte regia, son difforme e nauseoso riscontro le cencerie, i lividori, e le altre laidezze proprie d' uno spedale. Basta infatti volger soltanto l' occhio dal destro al manco lato del quadro perchè, a modo di sogni di febbricitanti, appaiano alla vista le più disparate e incoerenti larve; qua monarchi, pontefici e sacerdoti in tutte le pompe della reggia e del tempio, con volti floridi e doviziose drapperie; là sucidi accattoni coperti di cenci, con ulcere schifose, con membri storpi, con ventri tumidi, con facce pallide e boccheggianti.

Nel rappresentarci l' interno dell' oratorio in cui si celebra la regia cerimonia, Luca di Leida espresse su questa curiosa e rara tavola la più terribile fra le condizioni inerenti alla società umana, condizione che, anche ai suoi tempi, egli potea perciò ritrarre esattamente dal vero, e ci mostrò i felici e gl' infelici in cui si divide il mondo, gli uni dagli altri separati da quell' insuperabile muro di ferro elevato dal destino in mezzo agli uomini, cui niuna mano mortale potè mai buttare a terra. Inspirato da soverchio discernimento egli vi aggiunse un' altra crudele verità figurandovi i felici accolti all' altare del tempio, gl' infelici relegati alla porta. Medie fra questi e quelli, è sporgentisi dalle nicchie del pilastro gotico che

si alza in mezzo al quadro, egli (quasi ad emblema) ivi collocò le effigie marmoree di quegli eroi della carità cristiana, che la religione, dopo che gli incoronò colla sua aureola, sembra porre in mostra nei luoghi santi per predicarè agli uomini il solo legame che sia efficace ad unire insieme col nodo d'una duratura e vicendevole amicizia quelli che soffrono e quelli che godono quaggiù. Elevandosi così fino alla dignità morale la parola iconica che si vede sulla tela, emulò qui la parola sacra che si ode dal pergamo; e l'arte pittorica si aggregò così all'oratoria nello stesso apostolato.

Nel mirare alle storpiature di membra che da Luca di Leida erano a bella posta espresse in varie di queste figure, non si può a meno di non rammentarsi il detto di Salvator Rosa su certi pittori accademici da lui notati nel suo soggiorno in Roma, i quali usavanò, quantunque involontariamente, porle in mostra sulle proprie tavole. Avevano alcuni di essi ricusato d'ammettere nella loro compagnia certo chirurgo, il quale sostituendo talora il pennello alla lancetta, per suo anzichè per altrui diletto, si dava a pitturare le tele. Avendo questi esposto alla pubblica vista un suo dipinto, venne da alcuni fra gli astanti, che molto elogio ne faceano, chiesto a Salvator Rosa chi ne fosse l'autore. Disse egli loro allora il nome di quello, ne dichiarò la professione, e narrò il rifiuto degli accademici. « Ed a me pare, aggiungeva, che abbiano fatto male assai, mentre fo riflessione che, con ammetterlo, avrebbero avuta fra loro persona a cui saria stata facil cosa il rassettare le loro storpiature. » È vero che quelle di cui era qui largo l'artefice olandese debbono essere ascritte alla natura del tema che trattava, ma la storia dell'arte ci rammemora purtroppo che, trascurando egli talvolta il disegno delle proprie figure, ebbe introdotto di tali sconci anche

là ove non eran richiesti dal soggetto. A lui pertanto, e alla compagnia de' pittori di Leida, come poi a quelli di Roma, avrebbe giovato dar retta alle parole dell'arguto napoletano, se questi avesse potuto anticipare d'un secolo e mezzo il salutare suo suggerimento.

L'abilità con cui Luca di Leida ha trattata la prospettiva in questa composizione, e il buon gusto da lui mostrato nel tocco dei vari ornati architettonici che spiccano in essa, ci inducono a dare qui alcun cenno sommario sull'origine che lo studio della prospettiva e dell'architettura ebbe in quella contrada. Ci narrano le cronache che primi iniziatori di tal duplice insegnamento erano nella piccola città di Maaseik, loro patria, i due fratelli Uberto e Giovanni Van Eyck discepoli del padre, i quali già essendo benemeriti della pittura in ragione dei perfezionamenti da essi aggiunti alla pratica dei colori a olio inventata dagl'Italiani, condussero a maggior segno quelle arti geometriche; poichè alla cognizione della prospettiva lineare essi consociarono quella della prospettiva aerea che poco fino allora considerata dai maestri, fu da Giovanni per la prima volta applicata nelle proprie tavole.[1] Ammaestrati in quella scuola non tardarono a diffonderne le massime nella contrada Ruggero de Bruges imitatore ed emulo di Van Eyck d'Harlem che ne lasciò un bel saggio nella città di Leida, ed Ugo Vander Goes, altro di lui allievo, che nella chiesa di san Giacomo in Gand dipinse una Vergine con un fondo di paese e di architet-

[1] A dimostrazione della retta notizia che G. Van Eyck ebbe della prospettiva e dell'architettura, sarebbe bastevole il quadro ov' egli rappresentava l'*Adorazione dell'Agnello* nell'Apocalisse, ove figurano parecchi edifizi, e ove la fontana monumentale, e l'altare sorgente nel centro, sono condotti conformemente alle regole; così pure nella parte più elevata del quadro, diviso in due compartimenti, secondo l'uso dell'età, l'interno di stanza in cui figurano la Vergine, san Giovanni, santa Cecilia e altri santi, offre nelle linee del pavimento, e in quelle delle suppellettili, una giusta applicazione del punto di vista e di quello di distanza.

ture ove si mostrò degno seguace del medesimo. Alberto Van Ouwater, nativo d'Harlem, città che potè dirsi la culla della pittura di paese, primeggiò ivi in quel grazioso genere da cui doveva derivare tanta rinomanza a lui e alla sua patria. Egli fu altresì abilissimo prospettivo, e si legge in Van Mander che il pittore Hemskerk, uno dei più valenti Olandesi, non potea saziarsi di tornare a visitare la *Risurrezione di Lazzaro* da quello dipinta nella cattedrale, tavola notabile per la veduta d'un cospicuo edifizio con cui ne aveva arricchito il fondo, superando in esso tutte le difficoltà prospettiche dell'architettura. Alla gloria da lui acquistata colle sue opere Van Ouwater ne aggiunse un'altra che suol essere meno ambita dalla generalità dei maestri, quella d'aver formato un discepolo migliore di lui, e di averlo visto oscurare la propria rinomanza. Fu questi Guerard d'Harlem, il quale nella sceltezza delle forme, nel sentimento, e nell'ordine delle sue composizioni non solo pareggiò ma superò il maestro. La tavola rappresentante la Crocifissione che egli avea dipinta nel monastero dei Padri di san Giovanni, ove avea stanza benchè non ne vestisse l'abito, venne, con universal compianto dei cittadini, distrutta nell'assalto dato dagli Spagnuoli alla piazza d'Harlem. Un'altra ov'era espressa una Deposizione di Croce, con varie figure, fra cui la Vergine e san Giovanni, era, a giudizio dei migliori conoscitori, dichiarata il più bel quadro che fino allora avesse prodotto il secolo. Niuno trattò la quadratura con più dottrina e evidenza prospettica, e si narra che Alberto Durero essendosi al suo passaggio per quella città condotto a visitare le pitture da lui fatte nella cattedrale, ingannato dalla verità dei finti stucchi e bassirilievi con cui Guerard aveva ornato le volte e le pareti, dichiarava con trasporto essere mestieri d'un dono spontaneo della natura per giungere a tanta eccellenza d'imi-

tazione. A poca distanza di tempo e di merito vennero dopo esso a calcar la stessa via Hemmelink e Luca di Leida, il primo dei quali superava l'altro nelle finezze del pennello, il secondo prevaleva al rivale nell'espressione dei volti, in cui non fu superato da nessuno. Giovanni Fredeman de Vries, di Leeuwaerden, il migliore allievo di Guerritsen d'Amsterdam, fu quello che colle opere e colli ammaestramenti meglio concorresse a volgarizzare fra gli artefici la cognizione e la pratica della prospettiva, e che nell'opera da esso pubblicata col titolo di *Theatrum de vita humana* vi migliorasse altresì il gusto dell'architettura, i cui ordini vennero da esso minutamente descritti e illustrati. Egli era già in voce di abile maestro quando le feste celebratesi in Anversa alla venuta di Carlo V gli fornivano opportunità di lavori che ne crebbero la fama, la quale toccava all'ultimo grado in occasione del celebre inganno che una facciata prospettica, da lui dipinta in quella città, faceva al principe d'Orange e alle persone della sua corte. Steinwick, uno dei più insidiosi prestigiatori di questa scuola, concorse coll'opera de'suoi inimitabili fondi a crescer bellezza ai ritratti di Antonio Vandyck, di cui giustamente divise la rinomanza, e portò l'illusione prospettica nelle grandi tele all'istesso grado di verità che Peter Neef otteneva nelle minori. Divenuti l'uno e l'altro capiscuola ad una numerosa clientela ebbero a proseliti e a continuatori di loro stile Witte, Berkeyden, Bronkorst, Blok, Van Delen, e Stroklaine, che tutti espressero in opere studiatissime i più singolari effetti della luce e dell'ombra nell'interno delle chiese gotiche sì frequenti in quella contrada.

L'immortalità che le magnificenze dell'architettura gotica davano ai nomi di Montereau, Jean de Chelly, e Eudes de Montreuil fra gli oltramontani, di Buschetto, Diotisalvi di Pisa, Orgagna, Agostino e Agnolo Sanesi

tra gl'Italiani, coronava della stessa aureola quello pure di Peter Neef, che su fragili tele seppe dare a tali monumenti una durata simile a quella del granito e del marmo che concorsero ad innalzarli. Abbandonando la soverchia ricerca che Steinwick il seniore, suo maestro, facea dei forti contrasti della luce e dell'ombra, egli cercò nella verità e nell'armonia della natura la più difficile e la più virtuale fra le allucinazioni dell'occhio. Il pregio che più sorprende nelle sue opere è quel colorito ad un tempo gagliardo e luminoso, la cui trasparenza mai non trasmodò all'ammanierato. Niuno ebbe com'esso l'arte di modellar col pennello sulle smilze colonnette, sulle cornici dei sest'acuti, e sui traforati ballatoi dello stile gotico, i sottili spigoli serpeggianti, o i volubili viticci che in tanti modi vi scherzano colle foglie pampinee e si vanno attorcigliando intorno ai cartocci, ai frastagli, alle nicchie e alle finissime trine marmoree che sminuzzano quelle masse e che egli pur vi segnava con sagace avvedimento, senza mai cader nel trito o nel greve. Pochi furon gli artefici che meglio di lui conoscessero le degradazioni che la prospettiva aerea induce sui valori cromatici della tinta, al punto di potervisi in certo modo misurar geometricamente le distanze dei vari piani, cosicchè quantunque gli effetti notturni sogliano avere spicco maggiore per la concentrazione propria alla luce di torchio, o agli ultimi raggi del tramonto, pur gli diedero maggior fama, e furon più ricercati dagl'intelligenti quelli che con sicura maestria egli deducea dalla chiarezza di tuoni proprii della luce diurna. Era sua consuetudine interrompere con destro artifizio la monotonia di linee che producono talvolta sull'insieme d'un quadro i colonnati o i pilastri che reggono le arcate, introducendo fra essi ora un sontuoso mausoleo, ora il palco dell'orchestra e dell'organo, di cui sapeva opportuna-

mente valersi per averne motivo ad estendere una massa d'ombra che improntasse all'opera sua grandiosità d'effetto e di carattere, come appunto fece in una tavoletta che ne possiede il nostro Museo, che sembra doversi ascrivere non ad un'arte laboriosa e difficile, ma al sortilegio operato da una potenza sovrannaturale. Allievo di Steenwick, il quale lo era di Wries, egli eguagliò quei celebri prospettivi nell'artifizio delle linee e del chiaroscuro, ma prevalse ad essi nell'effetto morale che seppe derivar dalle sue tavole, ove mostrò d'aver sentita la segreta potenza che le forme ieratiche del sest' acuto hanno sulle interne disposizioni del cuore umano: Wries e Steenwick aveano trattato or le rovine dei rustici casolari, ora i palazzi e le reggie, viste a cielo aperto, e la raccolta del Palazzo Madama offre un ritratto di Carlo I, re d'Inghilterra, attorniato da un vasto peristilio a colonne che sfondano con vera meraviglia. Peter Neef invece si rinchiudeva nelle ombre crepuscolari delle chiese, che animava esprimendovi le cerimonie ora magnifiche ora malinconiche del culto, e solea valersi dei pennelli spiritosi di Teniers, di Frank o di Van Thulden per introdurvi quei gruppi animati di figure, di cui, ignaro del disegno, si sentiva incapace.

Nella scena rappresentata in questo santuario Luca di Leida dimostra di essersi egli pure opportunamente penetrato dell'influenza morale che le forme del luogo improntano sullo spirito, ricorrendo a quella inspirata dal sesto acuto, colla differenza che le figure sparse sulle tele di Peter Neef ne sogliono essere soltanto l'accessorio, mentre in quelle del suo emulo ne sono il principale, e concorrono colla pia loro espressione a doppiare l'effetto del gotico recinto ove il re di Francia attorniato da vescovi e da sacerdoti piega il ginocchio avanti al Re dei re. Mai non è così sublime il trionfo dell' arte architettonica come quando intende ad incielare l'anima umana sollevan-

dola alla contemplazione del Creatore. Si direbbe che un tanto privilegio sia più specialmente inerente alle mistiche forme che spiega l'architettura gotica. V'ha nella sua configurazione, e nella specie propria degli ornamenti che vi concorrono, un carattere di conforto cristiano che calma il cuore e rasserena l'anima. Per chi stia in preghiera fra quelle antiche pareti le menome fra le circostanze che lo attorniano rivestono un carattere solenne che ne concentrano i pensieri, sia che in fondo al santuario si alterni il canto monotono dei salmi, sia che il rintócco dell'agonia annunzi il fine d'una vita umana, sia che un coro di vergini velate intuoni presso un cataletto le nenie degli estinti. Anzi basta talora il suon della pioggia battente contro i vetri, o il romoreggiar del tuono, o il cigolio delle imposte che il vento scuote, a destare una serie d'impressioni che sembran quasi incorporarsi a quelle istesse mura a cui i secoli improntaron la propria maestà. Le svelte colonne che strette in fasci spingono verso le nubi una cupola sospesa fra il cielo e la terra, le guglie leggere su cui atteggiati a pietà si profilano i simulacri dei santi e si vanno a immergere nel puro azzurro dei firmamenti, indicano all'uomo agitato dal travaglio della vita la via per sollevarsi dalle basse regioni del mondo a quelle sedi beate ove regna la pace sempiterna. Sembra che l'altezza vertiginosa delle volte a cui non può giungere il debile chiarore delle faci accese sopra l'altare dovrebbe far ivi perenni le tenebre, se non che alle variopinte invetriate dell'abside vengon talora ad affacciarsi le forme venerande degli abitatori celesti, e rischiarano quelle superne chiostre coi più splendidi colori dell'arcobaleno. La bellezza materiale del tempio richiama l'idea della bellezza morale della preghiera che lo anima. Le ceremonie del culto vi hanno anche maggior solennità dalla solennità dell'ora, quan-

do al cader del giorno l'ultimo raggio celeste contrasta colla luce dei ceri, e una sfera di vapori rossigni avviluppa i sacerdoti e il popolo prostrati al Santo de' santi, mentre i lenti globi uscenti dai turiboli stendono sul suo trono un velo misterioso.

Ma per quanto commoventi siano in questo luogo le pompe dei riti e la vista d'un popolo orante e genuflesso, più commovente vi è il silenzio e la solitudine. Chi non conosce la voce loro eloquente, entri solo all'imbrunir della sera, e solo rimanga sotto quelle ampie volte a cui crescono ampiezza le tenebre. Il sentire, avanzando fra le tacite navate, il suono dei proprii passi sui marmi del pavimento, il calcare col piede le iscrizioni che segnano la dimora dei morti, l'essere le statue marmoree del tempio fatte sol visibili dal lume vacillante dell'altare che ne delinea le forme fantastiche simili ad apparizioni che or si mostrano or si dileguano; tutto concorre a far provare quel tenue e rapido brisciamento delle membra che l'idea di nostra debolezza eccita in noi nel sentirci in balía di potenze arcane e formidabili. A quel fremito succede il fervore del senso religioso, e il cuore si sente più ravvicinato dell'Essere a cui è sacro il monumento, che, da secoli e per secoli, fu e sarà testimone alla pietà delle generazioni inginocchiate sopra, o distese sotto quel suolo di lapidi funeree. La preghiera ispirata dalla solitudine è la più fervorosa che si elevi dall'anima umana. E però, o sorga fra gli ori e i marmi di sontuosa cattedrale, o fra le nude mura di rustica cappelletta, essa è la più degna di Quello alla cui adorazione è angusto il tempio dell'universo.

LEONARDO BRAMER.[1]

LA RISURREZIONE DI LAZZARO.

Le notizie che la maggior parte dei biografi ci lasciarono sopra questo maestro, ci porgono occasione di notare una volta più l'influenza che un primo errore suole esercitare su quella numerosa serie di scrittori che alla disamina d'un fatto antepongono il ripeterlo quale da altri era stato narrato. Non v'ha dubbio che l'analogia notata fra la maniera di Bramer e quella del Rembrandt non sia stata la sola cagione che indusse a crederlo discepolo di quel caposcuola, mentre nè Van Mander, nè Houbraker, nè Weyermans, nè Van Gool, gli uni contemporanei di esso, gli altri illustratori accuratissimi della Scuola Fiamminga, ne faceano veruna menzione. Se una tal congettura proposta dal Decamps fosse stata da lui meglio esaminata,[2] eragli facile riconoscere dal semplice confronto delle date la sua insussistenza. Non sarà inutile proporne qui l'osservazione. Essendo la nascita di Bramer avvenuta dieci anni prima di quella di Rembrandt,[3] il quale per conseguenza appena cominciava i suoi studi pittorici quando già l'altro era provetto nella carriera, sembra che un primo grado d'inverisimi-

[1] Non si trova memoria nè del suo maestro, nè dell'anno di sua morte.

[2] *Vies des Peintres Flam. et Holland.*, tom. I, pag. 418.

[3] Rembrandt era nato in un mulino situato fra i villaggi di Leyendorop e di Koukerk presso Leida, il 15 giugno 1606.

glianza debba derivare dalla poca probabilità che il più anziano abbia dovuto ricevere ammaestramenti da quello che di lui era tanto più giovine. Ma potendo a ciò replicarsi non essere nella storia pittorica infrequenti gli esempi di alcun discepolo più attempato del maestro; mentre non gli anni ma l'abilità danno precedenza nel dominio dell'arte, convien perciò insistere sulle induzioni e cercar, nel progressivo parallelo delle due vite, un più forte argomento.

Sappiamo infatti che appena iniziato ne' primordi della professione, e in età di diciott'anni, abbandonava Bramer la nativa contrada per condursi in Arras, donde passava ad Amiens, e quindi a Parigi. Nè guari andò che scarsi trovando gli ammaestramenti di quella scuola, vago di visitar la patria delle arti, toccate appena di volo Marsiglia e Genova, andava a Roma. E dobbiam notare che, non breve soltanto e passeggera, ma lunghi anni protratta erane la stanza in quella capitale, ove salito in riputazione, componeva per la corte pontificia e per altri commettenti copiose tavole, fra cui quelle ordinategli dal principe Farnese, duca di Parma, eran le più celebri. Desideroso di più conoscere e d'esser più conosciuto, si risolse egli a visitare le altre città d'Italia, ove incontrava accoglienze, conseguiva onori e ricchezza. Così passava alternatamente da Napoli a Venezia, poi a Padova, a Mantova e a Firenze ove, tra un popolo che in ogni tempo fu esemplare di gentil costume, trovò la più cortese ospitalità. Ora, così dalla successione dei paesi ove facea soggiorno, come dalle opere che in essi conducea, è facile argomentare quello degli anni di sua assenza dalla patria, ed inferirne che non in Fiandra ma in Italia egli dovette investirsi di quello stile caratteristico da lui improntato alle sue opere; cosicchè quando, più innoltrato negli anni, si risolveva a ripatriare, già era

egli fatto maestro, ed avea prodotte le sue migliori composizioni. Dee perciò meravigliare che l'onore d'averlo avuto a discepolo non siasi attribuito, anzichè al Rembrandt, al Caravaggio, le cui opere destavano grandissimo romore in Roma al tempo in cui vi giunse Bramer, che, come tanti altri, potè essere sedotto da quella forte macchia, come fu certamente il suo compatriota Gherardo Honthorst, dêtto dalle Notti, dall'incanto di chiaroscuro che gli diede celebrità, e di cui egli avea desunta dall'Amerighi la prima idea. Nè sarebbe inverisimile che le stesse tavole del Bassano, la cui morte era avvenuta circa venti anni prima che Bramer venisse in Italia, avessero anch'elleno avuto notabile influenza sulla formazione di sua maniera che ad ogni modo più dal maestro veneziano che dall'olandese sembra doversi dedurre; mentre la nobiltà delle sue figure, la dignità delle mosse, la purgatezza del disegno, e perfino la convenienza del vestiario sono doti che mai non potè Bramer ottenere dagl'insegnamenti del Rembrandt, scorretto egli stesso ne' suoi ignudi, ignaro delle fogge, difettoso nelle estremità, ignòbile nelle proporzioni, disegnatore inetto quanto sublime coloritore.

Alle induzioni qui da noi proposte sembra farsi prova irrefragabile questa stupenda tavola, opera che per la forza dell'effetto e pel calore del tuono volentieri si ascriverebbe alla scuola del Rembrandt, se dalla vita dell'artefice e dai fatti articolati dagli scrittori non risultasse con certezza essere ella stata eseguita in Italia prima del di lui ritorno in Olanda, e, per conseguenza, prima che egli potesse conoscere il Rembrandt, e se la nobiltà e la correzione di sue figure non la rivendicassero al classico insegnamento italiano. L'apparizione di questa pittura diede segno ad un plauso universale nelle due scuole. Tutti gli autori che di lui scrissero, la

citarono con particolare encomio[1] e sola rivale a questa dichiararono l'altra, egualmente celebre, del Rinnegamento di san Pietro. La risurrezione di Lazzaro appartiene all'ordine di quelle rare inspirazioni che il genio dell'uomo sembra produrre in un solo slancio. Grande come opera dell'arte; maggiore come segno della potenza del pensiero; grandissima pel moto che al pensiero imprime. È la sublime parola che scuote l'anima; è la nota armoniosa che scende commovente al cuore; e la visione che infonde senso di terrore misterioso. Lo spirito altamente commosso rimane diviso tra il prodigio del fatto evangelico, e quello dell'opera pittorica. La mente che era usa a creare scene notturne, interni di caverne, di sotterranei, donde mai trasse sì nobili, sì potenti inspirazioni? Nella vita dei gran poeti come de'gran pittori non di rado avviene che la scaturigine delle idee, per cui si elevarono ai primi ordini nelle opere dell'ingegno, sia da ricercarsi nelle più remote impressioni della puerizia o dell'adolescenza. Un'occasione impreveduta, e molte volte anche inosservata, fu talora appunto quella che dava il primo impulso ad un'anima che, incerta sulla via, ignara di sue forze, esitava nel prendere il volo. L'occasione è al pittore, al poeta, ciò che il flutto alla nave, la carriera al corridore, lo stadio all'atleta. Essa apre il campo al genio, e questi se ne insignorisce. Chi sa quanto le floride rive del Linth e del Limmat, o le valli d'Uster e di Winterthur, che prime sorrisero all'infanzia di Salomone

[1] « Parmi le nombre considérable de tableaux qu'il peignit en Italie, au gré des connaisseurs on en distingue deux; le premier est la Résurrection de Lazare, qui est d'une grande composition, et rempli de figures d'une grande expression, d'un bon goût, et d'une bonne couleur; et l'autre représente S. Pierre qui renie Notre-Seigneur. » (Descamps, *Vies des Peint. Flamands*, tom. I, pag. 417. — Gault de S. Germain, tom. I, pag. 52.)

Gesner, si riverberaron più tardi nei suoi idillii? Chi sa quale influsso ebbero sulla fervida fantasia di Guglielmo Shakspeare le ostie sanguinose che, con mano appena trilustre, egli immolava nel macello del padre?[1] E chi potrebbe dir fino a qual punto impressionasse l'anima del giovinetto Schiller quella prima scena da lui vista sul teatro di Ludwisburgo;[2] o il fantastico genio di Goethe la vastità e la magnificenza delle sale imperiali nella gotica reggia di Francoforte, ove ne' suoi primi anni egli spesso errava pensoso e solitario, evocando le tremende ombre di Corrado il Salico, di Welf d'Altorf, di Federigo il Losco; ovvero traendo dai veleni e dai pugnali d'Atamouth, dalle superstizioni delle Ordalie,[3] e dalle sanguinose avventure delle antiche leggende, il primo germe di quel maraviglioso che doveva un dì presedere alla creazione del suo *Fausto?* Se il cronista di Leonardo Bramer ci avesse porto alcun maggior particolare sulla gioventù dell'artefice, egli ci avrebbe forse ad un tempo rivelata la causa prima del genere che poi ne illustrava l'ingegno, di cui abbiam sott'occhio una delle più grandiose manifestazioni.

Quello che così dipinse, grande come pittore, fu come poeta grandissimo. L'opera della fantasia non giunge alla potenza d'espressione qui improntata se non

[1] « Lorsque Shakspeare était chargé de tuer un veau, il faisait cette exécution avec une sorte de pompe, et ne manquait pas de prononcer un discours devant les voisins assemblés. La curiosité littéraire pourra, si elle veut, chercher quelque rapport entre ces harangues du jeune apprenti et la vocation tragique du poëte. » (Villemain.)

[2] Duvau., *Biograph. de I. F., Christophe Schiller.*

[3] Eran così denominate le superstiziose cerimonie che si praticavano in tempi barbari per provare l'innocenza o la colpa, e consisteva nell'esperimento del fuoco, del ferro rovente, dell'acqua bollente, del duello, a cui più tardi aggiungeasi quello del cacio benedetto, del pan d'orzo, della minestra del giudizio, della croce verde, dei dadi sulle reliquie ec. (Ducange.)

quando l'anima di chi la compose s'investì con energia del fatto straordinario che stava per evocar sulla tela. Come Virgilio dovette sentir con tutta la forza della realtà la disperazione d'un'amante, allorchè dettò l'episodio della regina Cartaginese, come Dante provar l'animazione della vendetta in quello del conte Ugolino, Michelangelo investirsi della potenza dell'eterno Giudice sull'eterna parete della Sistina, dovette Bramer sentire in sè quella stessa repentina metamorfosi operata dal genio e dall'entusiasmo, nell'accingersi a comporre una delle più tremende pagine che la pittura possa affacciare all'immaginazione, una tomba che apre la sua bocca marmorea per rivomitare un cadavere fra i viventi. Emulo a Racine nel sogno spaventevole d'Atalia, emulo a Shakspeare nell'apparizione più spaventevole dell'ombra d'Hamlet se, com'essi, riusciva il pittore a concentrare il riguardante in un senso d'atterrimento, meglio meritò dell'arte sua, a cui la mancanza di successività nell'azione, scema alquanto della potestà commotiva conceduta all'arte drammatica. Il poeta che espone una tragedia sul teatro, non s'accontenta infatti d'invocare il più vitale dei sensi, la vista, con un seguito di scene attualmente rappresentate che ne variano le emozioni, ma per altra potentissima via, l'udito, si fa ad agir progressivamente sull'animo dello spettatore, sempre a grado a grado crescendone il timore o la maraviglia, o la commiserazione, finchè ad esso così preparato svela finalmente in tutta la sua forza il quadro più patetico dell'azione che ad un tratto lo trasporta appassionatamente, e lo sforza alle lagrime. Considerando la comparsa dello spettro d'Hamlet, nella tragedia di Shakspeare; come una delle più profonde emozioni di terrore eccitate dal genio dei moderni, facciamoci, nell'interesse del nostro soggetto, ad osservare con qual sagacità

egli pone in campo tutti gli artifizi che sono in sua balìa, e paragoniamo insieme i mezzi di cui si valsero quel poeta e questo pittore per attingere al medesimo scopo in arti sì differenti. Da conoscitore del cuore umano qual egli era, non mancò il tragico inglese di abilmente valersi di quella forza magnetica propria della paura che ad altrui spesso apprendesi come per simpatia, senza causa evidente, sol nell'udir chi atterrito faccia alcun spaventoso racconto. Quello in cui si narrano le circostanze d'una visione straordinaria avvenuta la notte antecedente alle guardie che vegliavano sulle mura del castello del re di Danimarca, è capolavoro drammatico dell'ordine più elevato. Tutto quivi adunò il poeta quanto può atterrire o commovere. Ivi si parla di una forma sovrannaturale che si mostra nel buio della notte; d'un'armatura sopra un corpo morto ambulante; si descrive quel silenzio sepolcrale del fantasma; quel passo a intervalli monotoni; quel pallore cadaverico su cui riflettono i raggi della luna; e il terror delle guardie che abbrividano e ammutoliscono; e il suo lento avanzarsi sino alla portata delle lor lancie che vacillano; e il suo scomparir repente allo spuntar dell'aurora. Tutto infonde negli animi un'apprensione che cadendo a goccia a goccia si fa pur sempre più intensa e incalzante, e va preparando ad una peripezia formidabile. Già Hamlet, Orazio e Marcello sono presenti sul luogo fatale. S'accosta l'ora dell'apparizione. Pochi momenti prima (nulla omise il gran poeta) un vento gelido ed impetuoso scuote la piattaforma su cui essi vegliano. Hamlet si sente tutto raccapricciare, e chiede quante ore siano. Gli si risponde, mezzanotte in punto. Ciò accresce lo sbigottimento d'Hamlet, e quello dello spettatore. Allora, quasi a dar l'ultimo crollo a coloro che già commossi ed apprensivi s'attendono a ogni istante ad una visione spaventevole,

odesi lo squillo solenne d'una tromba che introna l'aria in lontananza. Suono improvviso che fa balenare un rapido brisciamento in ogni cuore. E mentre Hamlet quasi per sottrarre i compagni all'angoscia delle ideê che gli spaventano, lor trattiene di cose indifferenti, e che così essi come lo spettatore sembran potersi rassicurare, e che nulla di vero sia nei passati racconti, ecco che di colpo, immobile muto e torreggiante in seno alle tenebre, sorge in mezzo ad essi l'estinto re di Danimarca. Tutti tremano e tacciono a tal vista. Sola in quel silenzio risuona la voce d'Hamlet: « O re, o padre, o augusto danese, grida, rispondimi, non mi lasciare ignaro, dimmi perchè le tue sante ossa già rapite dal carro della morte hanno infranti i lor cerei legami?[1] Perchè la tomba ove noi ti vedemmo quietamente sepolto ha aperte le sue ponderose fauci per rigettarti di nuovo quassù? Che vuol dire che tu, fatto cadavere, così armato d'acciaio da capo a piedi torni a visitare il raggio della luna, crescendo i terrori della notte, e scuotendo orribilmente le nostre membra con immagini sì oltre l'inferma umana natura? »

L'instantaneità della rappresentanza pittorica non concedeva a Bramer di preagire, come ha fatto il poeta, sull'animo degli spettatori a cui di colpo, senza antecedente, senza successione egli dovea rivelarsi. E guidato da fino accorgimento egli chiamò a sè tutte le potenze dell'arte sua per accumulare in una sola impressione la serie di quelle che la drammatica produce, crescendo progressivamente i suoi modi d'azione sullo spirito. Vediamo ora in che modo egli ha cercato nell'esclusiva opera del pennello l'equivalente delle descrizioni, e delle circostanze narrate nel dramma dagl'interlocutori, o po-

[1] Scrive Johnson che al tempo di Macbet i cadaveri si seppellivano in un lenzuolo incerato, per diminuirne il fetore.

ste sott'occhio allo spettatore per prepararlo alla finale peripezia. Si dee prima di tutto considerare che se invece di collocar la scena in una grotta l'avesse il pittore espressa in un luogo aperto, egli si sarebbe privato d'uno de'principali mezzi d'operar sugli animi l'effetto a cui egli intendeva. Quel fondo oscuro, squallido, immenso, quelle volte cavernose che si addentrano nelle viscere della montagna, hanno un aspetto si lugubre che induce malinconia, e predispone a qualcosa d'indefinito e di tremendo. Un'aria densa e caliginosa su cui pesano i vapori sprigionati dalle acque che distillano dal tufo, a cui s'aggiunge il lezzo de'cadaveri inverminati negli avelli, sembran vietare questo soggiorno a chi ancor respira l'alito della vita. Vegetazione moribonda, alcune edere, e poche altre piante rampicanti, che il pittore vi accennò, sole s'aprirön varco tra le roffie pestilenziali della mortifera chiostra. Allo schiudersi di questa vastissima catacomba lo spettatore già riconosce d'essere introdotto in una di quelle tristi regioni segregate dall'uman consorzio, asilo degli estinti, ove i terrori della morte chiaman la mente a pensieri solenni. In questo luogo egli è oltre la sfera delle potenze della terra. Qui ormai più non incontrerà che morti, e l'orrida sequela dei morti e dei luoghi disabitati, il rettile che striscia lungo le umide pareti, lo scorpione che si cela nel fesso de'macigni, il gufo o il pipistrello che fuggon dalla luce diurna. Quando l'artifice agitato dall'estro, inspirato dal grandioso della parola evangelica, spaziò nell'idea di questo fatto, stette sospeso in faccia all'opera sua atterrito dal tema sublime, e affidando a un'impressione estetica l'influenza a cui non bastava l'arte, invocò il potere arcano che appartiene alle tenebre, a magnificazione di quello al cui cenno onnipotente i sepolcri si aprivano, e i morti tornavano in vita. L'azione irresistibile che le tenebre

hanno sull'anima è infatti uno dei misteri che l'umana ragione non può spiegare. Essa condanna come puerile il timore che infondono, ma non ne distrugge la naturale impressione. E questa è vieppiù intensa quando a lei, come nell'opera di Bramer, si associa quella dei luoghi ove dimorano i morti. Chiunque abbia visitato un camposanto il giorno o la notte, avrà notato quanto divario corra fra le due impressioni, e non potrà a meno d'essersi sentito sopraffare dall'azione delle tenebre. Sembra che quando il loro velo si estende sopra i sepolcri, faccia più formidabile il silenzio delle generazioni d'uomini che vi dormono. L'oscurità e il silenzio, invisi a chi si agita nel mondo, si fanno soavi a chi ama le tranquille rivelazioni della solitudine, a chi, coltivando le arti immaginose del colore o del canto, ama provare il brivido dell'isolamento fra le tombe, e udirne le voci gemebonde quando si leva la brezza della sera. Allora le idee superstiziose, ma pure in noi vigenti, d'apparizioni fra gli uomini delle anime che abitaron que'cadaveri affacciano alla fantasia forme incerte e fugaci spazianti nel buio: allora vedendo quei tumuli che ordinati in linee uniformi ricordano il passo regolare della morte, la mente si diffonde nella fatale certezza che quel passo raggiungerà presto anche noi; che noi pure saremo un dì così ricoverati, e che la nostra spoglia ecciterà le stesse sensazioni fra le genti delle età venture. Pensieri alti, germi ad immagini eccelse!

Abbiamo in questa breve digressione voluto accennare a qual ordine d'idee abbia inteso far richiamo l'artefice nel concetto grandioso di questa tela, che è tempo ormai di considerare. Ecco in faccia a noi la misteriosa visione. In mezzo all'oscura e vasta caverna grandeggia una forma sublime. Il raggio celeste scende dall'alto a rivestirla di luce. Al suo cospetto si squarciano le tene-

bre, trema la terra, si spalanca la tomba. È l'Uomo-Dio. I suoi occhi son vôlti al cielo: le braccia levate in croce, mostranti l'atto estremo della carità divina fra gli uomini. Le sue labbra aperte vanno a esclamare la parola di vita. Un fremito straordinario scuote di tremore le membra divine. Furono immoti gli occhi dei circostanti; fu sospeso dall'ansia ogni respiro; fu un silenzio che ai morti assimilò i viventi. Allora la voce del Cristo rintronò nella grotta di Betania. È il cadavere di Lazzaro che giaceva freddo, supino, rigido, fu di tratto visto agitarsi sotto la bianca sindone che lo copriva. Si levò ritto. Ed ambe le mani, ancor legate dai vincoli della sepoltura, rivolse al Dio che lo chiamava.[1] Miracolo stupendo! La putredine che investiva quel fetido carcame s'attecchì repente in membra vegete e gagliarde, su cui il pallore cadaverico era a occhi veggenti invaso dal purpureo della vita; i vermini che impegolati nella tabe dei muscoli già ne facean pascolo, mutando specie, ai muscoli di nuovo si ristrinsero in fibre morbide e carnose, e vi si assimilarono; le labbra che, del tutto derelitte intorno ai denti, già schiudevano l'iato profondo delle fauci e del gorgozzule, novellamente s'inturgidirono, e s'informarono al sorriso; e nella doppia cavità degli occhi, che si credevano eternamente ingombrati dalle ombre di morte, rifulsero radianti le pupille interpreti dell'anima, che rinate appena balenaron di gioia e d'immensa meraviglia.

L'attitudine in cui l'artefice ha espresso il Salvatore manifesta con evidenza quel fremito che, al dir dell'Evangelista san Luca, lo agitò al momento ove stava per sospendere coll'atto di sua virtù divina le leggi che

[1] Sant' Epifanio dice che per antica tradizione era voce comune a' suoi tempi che Lazaro sopravvivesse ancora durante trent'anni. (Martini, *N. Test.*, trad., tom. II, pag. 354.)

egli stesso aveva imposte allá natura. Sono di singolare spontaneità le movenze impresse ai vari testimoni del grande evento: ogni figura dimostra con proprietà la sensazione che più la commuove. San Pietro che l'ardente affetto, proprio del suo carattere, tutto avea posto in Gesù Cristo, su lui solo fissa uno sguardo immobile di stupefazione, quasi a penetrare la sovrumana virtù che in lui si rivela: il ritorno appena credibile dell'amico da morte a vita, di cui è testimone, è impressione del tutto in lui secondaria, che cede a quella operata sul suo spirito dal considerare in essa una manifesta prova della divinità del Salvatore. La Maddalena invece a cui come donna sono vita gli affetti, cade inginocchiata a piè dell'Uomo-Dio, colle mani incrocicchiate, tutta tenerezza, tutta gratitudine, nè il suo occhio perde un sol attimo di vista quel caro che a momenti le sarà fra le braccia già atteggiate a stringerlo sul cuore. I parenti di Lazzaro si mostrano penetrati di vivo giubilo: gli altri circostanti, attoniti e atterriti, o si ritraggon del cadavere risorgente, ovvero avidi d'accertarsi del fatto si chinan proni sull'orlo della tomba a osservarlo più da vicino, e quasi a toccar con mano il redivivo: gentilezza d'osservazione nelle convenienze del composto che chiarisce sensivo l'animo del compositore. Il quale si è elevato fino all'altezza della poesia nel modo in cui ha espresso quel cadavere che dal profondo ove giace si solleva intero intero, non come mosso da forza propria, ma come attratto da sovrumana potenza. Non è più spaventevole, benchè molto lo sia, il cadavere del dottor Raimondo, nel celebre quadro del Le Sueur, ove sorgendo sul proprio cataletto dichiara tre volte agli astanti tremefatti la propria dannazione. Opportuno scaltrimento a procacciar con verisimiglianza forza di macchia e unità d'effetto, fu l'aver collocato nell'alto del quadro quel chiarore celestiale che

scende ad illuminare tutta la composizione. Sembra esso penetrar con difficoltà le spesse ombre che regnano intorno, e percuotendo con più forza sulla figura del divin Maestro e dei discepoli, gli riveste d'un carattere sovrumano, come di visione, che contrasta colle forme atterrite e boccheggianti, agitantisi in un'oscurità crepuscolare, e ricordante le tenebre visibili del grande epico inglese.

La finezza del colorito e dell'espressione, la nobiltà delle attitudini, e la convenienza del vestiario, che fan pregevole questa pittura, sono in essa qualità soltanto secondaria; primario pregio è la maniera nuova ed inattesa con cui venne condotta sotto l'inspirazione armonica da cui derivò la complessiva idea. Inspirazione feconda in ogni tempo ai cultori dell'arte, e da cui ebbero origine i suoi più preclari portati. Epperò non è punto da meravigliarsi che allorquando guidato dal suo genio tutti ne penetrava Goethe i più reconditi misteri nel *Trattato sulla teoria dei colori*, egli abbia riconosciuto nella massima dell'armonia il principio d'ogni di lei squisitezza. « Artefici, armonizzate » ripeteva egli infatti frequentemente, ed in quel semplice precetto stimò compendiata tutta la teoria più vitale del pittorico magistero. Armonizzate! e Raffaello più non introdurrà figure estranie al fatto evangelico, nella tavola della Trasfigurazione. Armonizzate! e Michelangiolo si asterrà dal frammischiar cose oscene o mitologiche alle sacre e formidabili visioni della cappella Sistina. Armonizzate! e il Tiziano vorrà che al buon colore sempre sia consono il buon disegno: Guercino e Paolo Veronese più non ammetteranno il vestiario spagnuolo nelle tavole del Figliuol Prodigo, o delle Nozze di Cana: Rubens eviterà di collocare un Mercurio ignudo presso un cardinale vestito della sacra porpora: e Guido Reni non permetterà

che le leggi della prospettiva si mostrino trascurate in una di sue più perfette opere. Infatti perchè sia armonia in una composizione, conviene che tutte le sue parti si trovino omogenee non solo a sè stesse, come il disegno al colore, il colore all' espressione, l' espressione al chiaroscuro, e questo alla prospettiva, ma che esse lo siano ad un tempo alla condizione generale della storia rappresentata. Per la qual cosa il pittore ben dee conoscere tutte le circostanze di luogo, di secolo, di climà, di caratteri, di costumanze che mediatamente o immediatamente si riferiscono al soggetto, e subordinare le proprie inspirazioni alle esigenze storiche o mitologiche del medesimo. La di lui opera sarà più o men perfetta quanto sarà più o men conforme in tutte le parti alle leggi dell'armonia. La relazione che corre fra la natura e l'arte essendo la stessa che tra i modelli e la copia, si dee riconoscere quanta analogia si trovi fra la celebre sentenza di Pitagora che la natura è l' ordine το πᾶν κόσμος, e quell'altra di Goethe che l'arte è armonia, e come ambedue siano da idee congeneri inspirate: onde se dall'ordine universale risulta la perfezione della natura, così la perfezione dell'arte risulta dall'universale armonia. L'armonia delle parti produce la bellezza, la proporzione il buon disegno delle figure; l'armonia de' sentimenti la buona espressione; quella delle tinte il buon colorito; quella della luce e dell'ombra il buon chiaroscuro. Artefici armonizzate, e le opere create dalla vostra mano saranno emule a quelle che creò la mano di Dio.

GIOVANNI BOTH,

detto BOTH D'ITALIA.

NOTE SULLO STILE DI GIOVANNI BOTH.

I.

Uno de' più celebri storici latini, ragguardevole per laconismo di pensieri e giustezza di riflessioni, Velleio Patercolo, osservò come cosa singolare quel consueto andamento della natura nell'accumulazione d'alcun genere d'ingegni in certi determinati periodi, quasi piante in breve spazio di terreno adunate dalla prolifica virtù d'una sola propaggine. Un'età sola, dice egli, e coll'interruzione di pochi anni vide illustrata la greca tragedia da Eschilo, Sofocle ed Euripide: la commedia antica da Cratino, Aristofane ed Eupolide: la nuova da Menandro, e da Filemone e Difilo, più eguali a lui di età che di valore. E quelle turbe di filosofi, suscitate dalla voce eloquente di Socrate, in quanto spazio fiorirono dopo la morte di Platone e di Aristotele? Lo stesso avvenne riguardo agli oratori: Gorgia, Isocrate, Demostene ed Eschine sorsero pressochè contemporaneamente. Presso i Romani fecero risplendere la tragedia Accio e Pacuvio; la commedia Cecilio, Terenzio ed Afranio circa i medesimi tempi. Varrone, Nigidio, ed altri grammatici; e Messala, Ortensio e Cicerone, oratori coetanei, porta-

rono all'apice della perfezione quelli la lingua, questi l'eloquenza del foro.

Nel modo medesimo la gloria delle arti, sì nella plastica che nella pittura e nella statuaria, concentrò il suo splendore in certe principali regioni sulla via dei secoli, come oasi nel deserto, e brillò pel moltiplice concorso e la natura uniforme degli spiriti, quasi fossero dal Creatore, a quel tempo, nella stampa medesima improntati.

Ricercandosi dallo storico sopraccitato la cagione di simile aggregamento intellettuale stimò egli averla in tal modo rinvenuta. La rivalità si fa alimento agl'ingegni eccitati a divenire imitatori or dall'invidia, or dall'ammirazione. Ciò che viene con sommo studio intrapreso è sollecitamente condotto a perfezione; ma difficilmente in quella si mantiene. Indi per naturale effetto ciò che non può progredire, venendo a retrocedere, genera la decadenza e poi la desuetudine.[1] Fu simile argomento, come specioso ripreso dal Lanzi, mentre si spiega in esso bensì perchè più non siasi riprodotto un Michelangiolo o un Raffaello, ma non già perchè questi ed altri preclari maestri, di poco a loro inferiori, si trovino in sì breve spazio raccolti. « Quanto a me (prosegue quell'autore) io son d'avviso che i secoli siano formati sempre da certe massime ricevute universalmente e dai professori e dai dilettanti, le quali incontrandosi in qualche tempo ad essere le più vere e le più giuste, formano a quella età alquanti straordinari professori e moltissimi dei buoni. Variano le massime, com'è forza per l'umana instabilità, ed ecco variato il secolo. »[2] Si vuole inoltre consi-

[1] « Alit æmulatio ingenia: et nunc invidia, nunc admiratio imitationem accendit: matureque, quod summo studio petitum est, ascendit in summum, difficilisque in perfecto mora est; naturaliterque quod procedere non potest, recedit etc. »

[2] *Stor. pittor. d'Ital.*, tom. II, pag. 41.

derare, quanta sia l'azione di quella forza ingenita nell'esempio, che, al dire di Cicerone, è atta ad avvalorare ovvero a indebolire qualsivoglia persona o intrapresa, a seconda dell'autorità impressa loro dalla riuscita, o dallo sfavore che loro arreca la disavventura.[1] Se a questa sono compagne indivisibili la miseria e l'oscurità, lo sono all'altra la gloria e le ricchezze, onde il buon successo di un artefice sia mai sempre forte richiamo all'amor proprio o all'avidità di più altri. Cotal forza d'esempio si accresce a dismisura nelle grandi aggregazioni d'uomini, nelle metropoli popolose, centro delle arti e degl'ingegni, le cui vicendevoli forze riverberandosi tra loro, e raddoppiando colla frequente comunicazione, sono senza posa l'una dall'altra attratte, moltiplicate, perfezionate in modo indefinito, perchè la perfettibilità è con virtù maggiore assecondata là dove una massa più vitale d'intelligenze concorre a un dato scopo con unità d'intento e d'impulso. Il patrocinio del principe e la nazionale estimazione debbono aggiungersi alle morali influenze da cui è circoscritta in certi intervalli la gloria delle arti. L'onore è il loro alimento, e a svilupparle prevale più del lucro medesimo. Non è il lucro se non un compenso al lavoro materiale: l'onore è quello che giunge a soddisfare il cuore ed a premiare l'intelletto; perciò allora soltanto il cuore e l'intelletto si congiungono efficacemente a perfezionare alcune date produzioni, quando o sul trono o negli ordini della società trovano gli artefici la stima che è loro più degna ricompensa. Onde lo splendore delle arti nei secoli di Lorenzo Mediceo, di Leone X, di Francesco I, sia da attribuirsi in modo più particolare alla riverenza con cui que' principi e la società de' lor tempi le onoraro-

[1] « Exemplum est, quod rem auctoritate aut casu alicuius hominis aut negotii confirmat aut infirmat. » (Cic., *De Invent.*, lib., c. 30.)

no, che alla munificenza con cui furono da essi rimunerate.

L'appuntamento che certi chiari ingegni sembrano essersi dato in una precisa epoca, è particolarmente notabile nella pittura di paese. Eccettone Tiziano ed Annibale Carracci, le cui mirabili opere in tal genere avrebbero bastato sole alla fama loro, se nella primaria pittura non avessero ottenuto primario luogo, i maestri che più l'onorarono in Italia, fiorirono nel corso del secolo decimosettimo. Dopochè da Agostino Tassi venne educato all'arte quel primo di tutti, Claudio Lorenese, a cui in tale pittura appartiene il grado di Raffaello, come al maestro suo quello di Pietro Perugino, parvero dall'astro di Claudio attratti nella sua orbita numerosi satelliti, i quali o in essa o a poca distanza risplendettero. I più illustri di questi furono Gasparo Dughet detto *il Poussin,* Pietro Tempesta, il Tempestino suo discepolo, il Montagna, i Vanvitelli, il Pannini, l'Orizzonte, Paolo Brilli ed Ermanno Swaneféld a Roma: Domenico Gargioli e Salvator Rosa a Napoli: il Carlevaris, Marco Ricci, il Bellotto e il Canaletto a Venezia. Intorno a' medesimi tempi concorsero al secolare congresso de' paesisti nelle Fiandre Berghem, i due Ruisdael, Giovanni Breughel, Griffier, Rolando Savery, Martino di Vos e Polemburg, i quali da nessun altro dovevano essere oltrepassati.

Fra gli imitatori di Claudio ha la posterità decretato un luogo ragguardevole a Giovanni Both, detto *d'Italia,* stante il lungo soggiorno fattovi da esso al tempo in cui il Lorenese tutta la riempiva di sua gloria. Fu questa notabilmente offuscata dalla freschezza di maniera e dal sentimento di colore di Giovanni Both, i cui paesi erano alquanto avvantaggiati dalle spiritose figure di cui li arricchiva Andrea suo fratello, discepolo di Pietro Laar,

del quale ebbe ad eccellenza imitate le vivaci espressioni. Molto incontro ebbe pure la maniera stellata di sue frappe, cui trattava con singolare arditezza, e che riusciva così leggera e naturale da sembrare doversi muovere al menomo soffio. Si compiacque nel ripetere sovente la misteriosa oscurità delle selve, nelle quali faceva qua e là penetrare la luce con vago artifizio, trovando in tal maniera piacevoli effetti di chiaroscuro, varietà di tuoni, profondità di prospettive. Fu studiatissimo nel carattere degli alberi, i cui tronchi incatorzoliti, mucidi, spaccati, coperti d'edera e di muschio, toccava con particolare gusto di tinta, situandoli ordinariamente a far da primo innanzi nelle sue composizioni.

Belli esemplari di sua maniera sono i tre paesi che se ne vedono nella quadreria del palazzo Madama, di cui daremo un cenno per renderne appropriata ragione. Volgendo l'occhio al primo che si presenta, ecco che allo sboccare d'un bosco, le cui ombre opache fanno gradevole invito al riguardante, appare in faccia a noi una sponda tutta serpeggiata di verdi muffe, d'erbose falde e d'arboscelli. La loro freschezza è continuamente alimentata dalla contiguità del fiume, che quieto, incassato e limpido spiana la tranquilla sua superficie sino alle loro radici, e si trascina con dolce declivio nell'alveo profondo implicato di fitti virgulti. Un piccolo colle coperto di piante, che sorge sul terzo piano del quadro, alla destra dello spettatore, lo dimostra situato in mezzo alle foreste da ogni banda, in una regione ove la natura si manifesta nella sua più prodiga magnificenza. I rami di quelli alberi grandiosi si slanciano arditamente a sostenere, con bizzarra armatura, i verdeggianti padiglioni di fronde, che quasi vasto velario si estendono sulla scena, e l'avvolgono tutta in placidissimo crepuscolo.

Ad assortire, colla vegetativa, la natura animata, sa-

rebbe qui stato necessario alcun personaggio, che alla bellezza ed alla maestà del sito venisse a congiungere l'idea d'un sentimento di pari elevazione, capace d'assaporarlo: o un amante sospiroso, che errando fra quelle chiostre solitarie sembrasse enumerare cogli esclamativi di rigore le consuete disgrazie della tenerezza, come già l'amante di Laura, coll'ostinazione di quattordici interi versi:

O passi sparsi! o pensier vaghi e pronti!
O tenace memoria! o fero ardore!
O possente desire! o debil core!
O occhi miei, occhi non già, ma fonti!
O fronde onor delle famose fronti,
O sola insegna al gemino valore,
O faticosa vita, o dolce errore,
Che mi fate ir cercando e piagge e monti!
O bel viso, ove Amore insieme pose
Gli sproni e 'l freno, ond' e' mi punge e volve
Come a lui piace, e calcitrar non vale:
O anime gentili ed amorose,
Se alcuna ha 'l mondo, e voi nude ombre e polve,
Deh restate a veder qual è il mio male!

ovvero alcun grave filosofo con lunga barba e passo misurato, immerso in profonda meditazione; o un poeta estatico che al suono della lira invitasse quelle boschereccie divinità a udire i suoi versi. Ma invece dell'amante infelice, del filosofo o del poeta si osservi di grazia l'individuo che va a godere primo di tante dolcezze, destinate soltanto ai cuori più sensitivi, e come, dimesso il capo e le lunghe orecchie, esso inoltri la zampa tranquillamente fra quell'ombre amene e maestose senza dar segno della menoma emozione: egli non v'abbada più della persona istessa che gli sta a sedere sul dorso o di quella che lo segue. Tutti e tre passano indifferenti in mezzo alle bellezze che loro si dispiegano intorno, e quelle magnifiche

pompe hanno per ciascun di loro pari allettamento. Ciò avviene spesse volte fragli uomini, i quali, distratti da materiali interessi, trascurano di leggere nell'ineffabile spettacolo, che alternano d'ogni intorno i fenomeni della natura, le più eloquenti manifestazioni del suo Creatore.

Tutti i personaggi, con cui l'artefice volle animare questo paese, sembrano assortiti a bella posta per servire di contrasto al patetico della situazione. Essi non prendono a considerare punto nè poco il sublime degli elementi, ma soltanto il lor positivo. Quella donna che rivolge il passo alla riva, non è per segnarvi sull'arena il nome d'Elpino o di Melibeo, o per contemplare sospirando le acque cristalline del fiume, ma solo per farvi il suo bucato: non perchè è sì pittoresca la via nel bosco vi s'inoltra quel mugnaio con tanta premura, ma solamente perchè lo conduce al suo mulino: il villano che sta nel primo innanzi seduto su quel monticello di verdura, non per delibare le delizie del silvestre sito, ma soltanto per riposarsi dal viaggio si è quivi adagiato, l'altro più lontano continua la sua strada con pari sbadataggine. I soggetti medesimi, che infiammano l'immaginazione del pittore o del poeta, sono sovente appena guardati dall'idiota. Si direbbero gli occhi loro aver diversa natura; nei primi la pupilla refrange gli oggetti ben addentro nell'anima, in cui eccita un sentimento vivace: nei secondi essa non è se non l'organo della semplice visione, e potrebbe tale sua qualità definirsi con Plinio, *oculorum imbecillitatem*.

Si prova un cotale rammarico nell'osservare come in mezzo ad una scena di carattere elevato, ove Claudio e Poussin avrebbero richiamate allo sguardo le più poetiche ispirazioni di Teocrito e di Virgilio, accordando con reciproca intonazione l'incanto degli occhi col sen-

timento del cuore, e internando nel pensiero un' impressione capace d' impadronirsene, e d' indurlo in alcuna di quelle meditazioni piacevoli, o commoventi, che liberandoti dalla monotonia di tua propria presenza, ti sollevano un momento dalle fastidiose realtà della vita, altro non abbia saputo ideare l' immaginazione di questo Olandese se non qualche villano, una lavandaia ed un somaro.

II.

Quantunque l' invenzione sia l' essenziale attributo di coloro, i quali aprendo avanti ai loro occhi il volume immenso della natura, seppero fermarne sulle tele le più squisite bellezze, ciononondimeno tanta ne è la potenza sull' anima, che ogni lor menoma parte, purchè con verità imitata, sebben disgiunta dall' incanto che a lei comparte la fantasia, invita la mente a spaziarvi con delizia e farne oggetto di moltiplice contemplazione. E quand' anche dal consentimento generale dei più valenti uomini siasi di lunga mano assegnata la palma della pittura di paesi al celebre Lorenese ed al Romano, onde abbia a dirsene Claudio l' Omero, Pussino il Virgilio, pure molta gloria rimase ancora da raccogliersi in quell' agone al possente genio di Giacomo Ruysdaël, il quale imitando con vivo tocco e vivo colore la semplice natura, e ponendone in evidenza le più estreme opposizioni, si fece il Shakespeare dei paesisti. L' istesso avvenne, benchè con inferiorità d' ingegno, a Giovanni Both, detto d' Italia, il quale figurando fra i più prossimi di Claudio, anzi avendolo talora emulato nell' opere ed essendo seco vissuto in Roma al tempo di sua maggior celebrità, fu debitore della propria ad una maniera d' imitazione alquanto diversa; nella quale accontentandosi al ritrarre esattamente il na-

turale senza dar nell'immaginoso o nel classico, pur giunse ad ottener dalla storia la più onorevole menzione. Aveva voluto il gran Lorenese nelle immense sue vedute

Descriver fondo a tutto l' universo,

l'altro esplorava dottamente le più classiche bellezze del suolo Tiburtino e Tusculano; ambidue avevano condotte le forme della natura verso uno stile corretto e severo, relativo a quello con cui i sommi Greci e Italiani espressero l'ideale bellezza delle loro figure. Infatti, se ci facciamo a considerare i loro paesi, tutti spirano essi eleganza nelle forme; studio nel colore, nella prospettiva e nell'armonia; erudizione sì nelle architetture, che nei personaggi che lor fanno ornamento: gli edifizi vi sanno del greco o del romano: sorgono frequenti ad aggiunger loro sublimità e decoro, are, templi, colonnati, obelischi e piramidi: gli eroi più celebri dell'epopea, della mitologia, della tragedia, come i pastori di Tempe o d'Arcadia vi sono chiamati ad animarne le chiostre più romite, ove i cori degli antichi poeti fanno risuonare di lirici accenti le rive del Permesso o dell'Ippocrene. Sono poi appena credibili gli studi fatti da Claudio sulle forme più belle delle piante, ed è noto come per veruna lucrativa offerta che gli si facesse, mai non aveva egli voluto cedere uno schizzo ove era dipinta una gran varietà di bellissimi alberi, da esso fedelmente copiati nella villa *Madama*, opera che non potè ottenere da quel pittore il medesimo pontefice Clemente IX, patrono splendidissimo dei grandi ingegni, benchè gli avesse proposto di tutta coprirgliela di scudi d'oro. E per verità la vegetativa eleganza della natura non fu mai portata sì oltre, e i bei gruppi di piante, tondeggianti con grandiose frondure, che si slanciano alle nubi su stipiti svelti ed affusolati, formano all'occhio un composto di sì leggia-

dre centinature, che issoffatto dichiarano all'esperto dell'arte il nome del loro autore.

All'opposto Giovanni Both e Giacomo Ruysdaël, benchè tra lor diversi nella maniera, e con essi Salomone fratello dell'ultimo, Wries, Koéne, Rombouts ed Hobbema, pittori grandi anch'essi, ma naturalisti, ma ignari del classico e dell'epico a cui quegli altri si erano sollevati, si attennero a tentare colle doviziose loro tavolozze d'aggiungere i più spiccanti effetti prodotti dai fenomeni naturali, come con tanto plauso di tutti gli artisti de' suoi tempi aveva fatto il loro insigne caposcuola. Niuno mai superò Ruysdaël nell'artifizio meccanico dell'esecuzione, condotta con sentimento anzichè con pazienza. Fu spiritoso nel tocco: squisito di colore: avido di sorprendere la natura nelle combinazioni più maravigliose della luce e del vapore, eccitate dallo sconvolgersi degli elementi. Così furono frequentissimi sulle sue tele quei vasti squarciamenti delle nuvole accavallate dai temporali, donde si slanciano diagonalmente i raggi del sole a ferire con vivida luce le sottoposte pianure, con atmosfere coperte di vapori, che nascondono in parte, in parte lasciano travedere le linee più remote dell'orizzonte, e forti contrasti d'ombra e di luce, di sereno e di torbido, per cui le sue pitture hanno il vero incanto della natura. Tutto in esso è magia, o ch'egli ti dimostri l'umida capanna del pescatore, diruta anzichè costrutta sul letto algoso della palude, su cui si regge sostenuta a sghembo da travi intarlate, imporrite e muffaticce, di cui ti par sentire persino il tanfo, con intorno una chiassata di volatili acquatici, che si diguazzano nell'onde, o stanno asciugando al sole l'umide penne appollaiati sull'arena e l'erba: o che da nere volte cavernose apra le cateratte del torrente, che gonfio di piena irresistibile si spinge innanzi gli alberi divelti, ed in un cogli argini rovesciati i ma-

cigni che franano dai monti. Egli ti fa passare con sempre rinascente maraviglia dalle più mute oscurità delle foreste a'margini ridenti dei canali olandesi, ricchi di merci e di pescagioni, o dalla falda coperta di spessi alberi, ove la macia affumicata si specchia tacitamente nello stagno, ti trasporta sui flutti procellosi dell'oceano, che spalancasi con profondo iato voraginoso ad inghiottire le navi e i naviganti. L'influenza di quel pennello portentoso è irresistibile, ed a malgrado di lor classica preponderanza sostenuta dal lungo assentimento degli eruditi, chi sa quante volte la mano robusta di questo lor rivale ha scosso il trono istesso su cui regnano Claudio e Pussino, e fatti impallidire i loro astri luminosi? Chi sa quante volte il primato conceduto all'opera loro non derivò se non da un antico rispetto verso sentenza di tradizione, anzichè da interno convincimento. Forse avvenne quelle belle volte ai paesi dei due sommi maestri, se posti in faccia a quelli di Giacomo Ruysdaël, ciò che alle tavole di Raffaello e di Michelangelo, se paragonate a quelle di Giorgione e di Paolo Veronese, ove la ragione dell'arte durò fatica a prevalere sul rapimento del cuore. Giovanni Both non ebbe il classico carattere dei primi, non ebbe il magico pennello del secondo, e formò una terza classe, che quantunque in un grado inferiore, pur s'accostò al merito vario degli uni e degli altri, come del pari avvenne ad Asselyn, a Swanevelt, ai due Moucheron, Shellinks e Van Bloemen, con alcuni altri. I due paesi di Giovanni con figure d'Andrea Both, che si veggono nel Museo di Parigi, sono dipinti con molto brio di tinta e di pennello: l'uno rappresenta una vista d'Italia al posar del sole; un torrente, che forma una cascata sul primo piano del quadro, è attraversato da un ponte, presso il quale si trovano alcune figure fatte con gusto: l'altro, una gola di montagne con un sentiero

erto, su cui stanno arrampicandosi due muli carichi di soma pesante: nell'una e nell'altra di tali opere egli si è mostrato semplice naturalista, scostandosi dai classici precetti dei due primari pittori di paese; mentre nelle due composizioni da esso condotte per l'elettore palatino si era sollevato al genere primario sì nel carattere dello stile, che del soggetto tratto dalla mitologia, ed erasi mostrato degno di portare il coturno dell'arte.

III.

Nel secondo quadro da noi posseduto ci conduce Both in un'antica selva popolata d'altissime piante, la quale sembrerebbe aver ad essere inospito soggiorno di fiere o almen romitorio ad alcuno di quegli orsi dediti ad una vita filosofica, come quello già convertito da Pitagora,[1] ma che appare al contrario frequente ritrovo di pastori e pastorelle, che vanno a ricoverarvisi contro i raggi cocenti della state. Asilo di pace e di semplicità, ove la natura fatta confortatrice de' tuoi mali, sembra accoglierti nel suo grembo misterioso e verdeggiante, come una madre accoglie il figliuolo all'ombra de' suoi veli a proteggerne il sonno! Sensazioni deliziose di quiete prodotte dall'isolamento e dal silenzio, affatto ignote allo sfaccendato che mena una vita neghittosa, schiavo del lusso cittadinesco e di sua desidia, protraendo nel sopore e nell'obblio quell'estinzione dell'anima, per cui è fatto interamente inabile ai doveri che lo congiungono a Dio

[1] Narrano antichi scrittori, che quel filosofo avea mansuefatto un orso furioso, e che in sui restituirlo alla sua foresta, gli avea vietato di nuocere a verun altro animale, al qual ordine erasi l'orso conformato, vivendo quindinnanzi da vero discepolo di quel saggio. Plutarco, nella vita di Numa Pompilio, dice che l'istesso Pitagora avesse addimesticata parimente un'aquila, la quale mediante alcune parole egli faceva scendere dall'alto e venire a sè ogniqualvolta il voleva.

ed alla creatura: campestri diletti gustati soltanto dalle più opposte estremità sociali, l'agricoltore e il filosofo, la cui opera, così intellettuale che manuale, è del pari giovata dalla freschezza balsamica dell'aria mattutina, che sostenta le membra dell'uno nelle fatiche, e l'anima dell'altro nelle meditazioni.

L'aspetto di questa boscaglia richiama il pensiero alla poetica descrizione fattane dal Thomson nel suo secondo libro delle *Stagioni*, i cui versi possono essere invocati come appositamente composti per questa veduta.[1]

« Or mi sia dato penetrare nella cieca oscurità del vicino bosco, solitudine vasta e frondosa, i cui rami empiendo l'aria di cori alti e selvaggi, accennano, nel loro ondeggiar sulla montagna, ospitale invito a quei della valle. L'ombra solenne e lenta cade più fitta ad ogni passo, e tutto è augusta oscurità di silenzio d'ogn'intorno. Questa è la stanza della meditazione; questa la scena, ove l'antico bardo sentiva estatico un estro inspiratore: qui rapito alla terra egli conversava con gli angeli, e le altre specie immortali, volte a cortesi comunicazioni verso gli uomini per sostenerne la virtù già vacillante sull'orlo del vizio; or destandoli con lievi susurri, ora con sogni ripetuti, fatti sorgente di puri pensieri, e di salutari avvisi per quelle anime favorite, acciò si preparino alle future prove cui le riserba il fato: ora suggerendo al poeta di consacrare la sua musa a temi più virtuosi: ora mitigando gli ultimi aneliti del saggio che muore, ovver removendo cassale ferita dal petto del patrio eroe, schivo

[1] Still let me pierce into the midnight depth
Of yonder grove of wildest, largest growth:
That, forming high in air a woodland choir,
Nods o' er the mount beneath. At every step
Solemn ad slow, the shadows blacker fall,
And all is awful listening gloom around etc.

di guerra ingiusta, ma primo se chiamato all'armi; zelanti a compiere notte e giorno sì pietosi ufici fra i mortali. Ecco, emergendo dal grembo più misterioso delle nubi, mille forme celestiali guizzano leggère attraverso le tenebre della notte, o incedono con passo maestoso verso di me. Un terror sacro m'invade i più intimi penetrali dell'anima, e senso di solenne delizia trapela nelle mie membra, mentre una voce sovrumana sembra percuotermi l'orecchio con queste parole: « Non temer di noi, o misera creatura nostra parente! Simili a te avemmo l'esser nostro da un'istessa potenza genitrice. Pari ne è il signore, pari le leggi, pari le speranze. Noi pure, come tu ora, fummo un dì travagliati in mezzo alle tempeste d'una vita calamitosa, prima di poter giungere a questa calma di beatitudine, a quest'armonia della mente, ove la purità e la pace mescono insieme i lor gaudi più eletti. Dunque non temer di noi, ma lontano dal vizio discorde e dalla tumultuosa follia, alterna con noi i tuoi accenti, ritirato in questi oscuri recessi a cantar la natura e il Dio della natura. Quando la notte, sacra al pensiero, è giunta a mezzo il corso, o quando più ardente ferve il tacito mezzogiorno, in quelle ore, sacre alle visioni, odonsi frequenti in questo luogo le arpe angeliche in vastissima armonia, cui si aggiunge il modular delle voci che scendono dal colle incoronato di piante, sin nelle valli profonde, o nei più intimi recessi delle foreste; privilegio da noi soltanto conceduto al poeta, che ascoltando quei sacri cantici immerso nella contemplazione, si solleva a concepire inni serafici a Dio. »

Quanto sia grande il prestigio che la poesia aggiunge alla pittura, appare da questa bella descrizione del poeta inglese, la quale se l'artefice avesse potuto conoscere, ben altre sarebbero le immagini che essa gli avrebbe inspirate ad animare questa scena silvestre. Per la qual cosa

non può mai bastantemente raccomandarsi ai cultori dell'arte la lettura dei poeti, come quelli che nuove tinte e più fulgide sono per aggiungere alla più ricca tavolozza. Ed infatti, senza diffonderci in altri esempi, che numerosi si offrirebbero in ogni tempo, osserviamo come da Quintiliano fosse riconosciuto meritevole di particolar lode Eufranore,[1] perchè versato nelle lettere come era nella pittura; essendo applicabile allo studio di essa la celebre sentenza della *Poetica*,

Scribendi recte sapere est et principium et fons.

Ma convien dire in lode di Giovanni Both, aver egli saputo compensare col vero quanto la sua opera difettava nell'immàginoso e nel poetico. Il suo pennello vivace sembra aver voluto emulare quello originale d'Asselyn, cui aveva pareggiato nell'artifizio di condurre le tinte sino all'armonia della natura. Il suo genio spontaneo pel colorito, congiunto alla contemplazione della campagna, lo portarono a scostarsi a grado a grado dalla maniera buia e verdiccia che gli imitatori di Breughel, del Savery e della loro scuola, avevano allora introdotto in Fiandra ed in Olanda, e concorrere col proprio esempio a quella radicale riforma, che tanto contribuì ad arricchire la sua contrada d'eccellenti paesisti, le cui opere ne mantennero, come tuttora avviene, anzi n'estesero la rinomanza.

[1] « Euphranorem admirandum facit quod et ceteris optimis studiis inter præcipuos, et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit. » (Quintil., lib. XII, 10.)

IV.

Alla potenza della solitudine sullo spirito umano sono forse dovuti i più bei concetti della pittura e della poesia, e la stessa idea religiosa fu dalla solitudine esaltata alla più sublime di sue manifestazioni. Quando l'uomo si trova solo in faccia alle magnificenze della natura, sulle vette più alte delle montagne; quando il suo sguardo spazia illimitatamente sulle pianure dei campi o sulla vastità dei mari, allora sembra che l'anima immobile di maraviglia s'ingrandisca ad emulare l'immensità. Il solenne silenzio dei luoghi deserti, che imprime un carattere augusto a quelle scene di muta ammirazione,[1] apre il cuore profondamente commosso a sentire con insolita gratitudine la bontà d'un Dio onnipotente. I pensieri elevati da uno spettacolo di tanta maestà invadono i penetrali più intimi dell'anima con fervore irresistibile, sorgente in essa di sante o d'immaginose inspirazioni. L'amore della solitudine germoglia nei cuori sensitivi, e più in coloro che meno rinvennero nelle vicende della vita il conseguimento delle tante illusioni di felicità da essi così accarezzate quando più fiorivano gli anni freschi della speranza. E fu certo oltremodo rigido il detto che il celebre discepolo di Socrate indirizzava in tal proposito a Dione di Corinto, per rimproverargli l'indole sua solitaria, dicendogli « l'orgoglio solo compiacersi nella solitudine. » Infatti a confutazione di tal sentenza si deve osservare che la predilezione di essa fu caratteristica di quelle anime veramente innamorate della divina essenza, per cui si popolarono i deserti della Tebaide; che una gran parte dei grandi

[1] « Quoniam.... et in magno loci silentio apta admiratio talis est. » (Plin. XXXVI.)

caratteri che stamparono più profonda la loro impronta sul secolo in cui vissero, furono amanti dell' isolamento: e che i più teneri fra i poeti da Virgilio sino al Petrarca, da Teocrito fino a Gessner, tutti cercarono le peregrine immagini di loro poesia nei recessi più appartati delle selve.

I versi, disse il poeta di Sulmona, vogliono ritiramento e quiete.[1] Quel troppo abile maestro d'amore che aveva consacrato alle lodi dei piaceri villerecci una fra le più elette pagine de' suoi *Fasti,* conscio dell' esaltazione che il campestre soggiorno dà alla fantasia, rivolgendosi agli amanti infelici esclamava: « O tu che ami senza speranza, guárdati dai luoghi solitari; i luoghi solitari ti sono nocivi. »[2] L'anima appassionata di Tibullo si espandeva nei più teneri sentimenti fra le rustiche bellezze della campagna. Ad esse attribuiva egli il vanto d'avere inspirati i primitivi poeti, in queste parole: « L'agricoltore stanco dall' assidua aratura fu primo ad intonare rozzi canti con metro uniforme; e satollo modulò sull' arida zampogna i primi versi per cantarli avanti a' suoi Numi incoronati di fiori. »[3] Ed Orazio stesso, benchè dedito alle effeminatezze della vita urbana, mai non sentivasi veramente elevato al consorzio degli Dei, se non quando si trovava nella solitudine delle foreste fra i rivi ameni, fra le piante e le rupi coperte d' edera e di muschio,[4] ove fatto superiore all' invidia, e lontano dal fragore delle città,[5] contemplava estatico le danze leggère dei satiri e delle ninfe, ovvero udiva i canti del figlio di Semele, che aggiunto ai cori delle amadriadi faceva risuonare gli antri più remoti.[6]

[1] *Trist.*, eleg. I.
[2] *De rem. am.*
[3] Lib. II, eleg. 1.
[4] *Ep.*, lib. X; *Od.*, lib. I.
[5] Lib. II, od. 20.
[6] Lib. II, od. 19.

Ed a ragione incolpava egli l'amico suo Aristio Fosco, grammatico, poeta ed oratore celebre, di anteporre il lusso cittadinesco alle semplici delizie della villa, opponendo perciò ai più ricchi mosaici tratti dalle viscere della Libia lo smalto fiorito dei prati; ed all'acqua, rinchiusa nei condotti di piombo, quella più limpida, che mormorando con tremulo corso inargenta il margine dei ruscelli. La natura ha deposto in noi un senso intimo che diffonde nel cuore una soavità piena di dolcezza alla vista della campagna, come quella in cui l'uomo era in origine collocato dal Creatore; ed infatti si preferiscono generalmente le abitazioni alle quali è abbellimento un giardino, o che hanno veduta sopra estesa pianura, alle altre, benchè più sontuose, se stipate dall'ingombro degli edifizi; e fra le stesse colonne marmoree dei palazzi sogliono gli opulenti coltivare varie specie d'arbusti e pergolati con fiori e orti pénsili d'ogni maniera, i quali provano, quanto nei più squisiti raffinamenti della vita sia difficile superare il primo istinto della natura.

Ma fra gli uomini non tutti furono in pari modo favoriti dalla fortuna; che agli uni madre, agli altri madrigna, assise questi quasi a lieto convito, ed agli altri soltanto gettò il tozzo di pane della miseria, bagnato di lagrime. Situati fra tali due estremi della società, versano quei felici mortali, cui la mediocrità del privato censo, sì lodata dai filosofi, concede in parte le delizie dell'opulenza scevre dalle sue inquietudini, e l'indipendenza della povertà senza i suoi stenti. Ad essi offrono le arti nelle proprie imitazioni ciò che la fortuna loro negava nelle sue realtà. Il quadro di paese presso i più facoltosi; presso gli altri l'incisione o la litografia vengono ad interrompere piacevolmente la nudità delle domestiche pareti, e richiamare il loro pensiero dai fastidi del positivo alle dolcezze dell'immaginoso, mescendo

così una gocciola di miele al profondo calice d'assenzio della vita.

Nell'affacciarsi a questa terza veduta, che ci fu dipinta da Giovanni Both, lo sguardo si estende sopra vasta campagna limitata all'ultimo orizzonte da una catena di colli che si vanno sfumando nella lontananza. Una sola abitazione, che occupa il centro del quadro, interrompe l'idea dell'assoluta solitudine in questa spiaggia deserta. Felici gli abitatori di quella casa, se capaci di assaporare le dolcezze di sua romita tranquillità! Pochi amici, molti libri, alcuni stromenti di musica e di pittura ivi accolti, ed anche in quella rustica stanza la vita sarebbe felice di felicità vera. Ma l'uomo sembra non saperla trovare se non nella vorticosa effervescenza delle capitali, assordato dal trambusto degli affari o piombato nel pelago tempestoso delle passioni, come quello che cerca stordirsi sulla disgrazia di sua propria natura, anzichè procacciarsi, col di lei morale miglioramento, una contentezza più degna di sua divina origine.

Gli amanti della quiete e della semplicità contemplino adunque soli questo soggiorno sacro ad essi. Le placide acque del fiume lo separano dai profani abitatori della città, e le estreme vibrazioni del frastuono mondano sembrano andare ad acquetarsi su quelle sponde. Una vegetazione copiosa si va diramando d'ogn'intorno in vivaci boscaglie che, a uso laberinto, circondano quelle mura tranquille, ed un leggero vapore cenericcio, che segna una riga longitudinale a breve distanza di esse appiè dell'erta, definisce allo sguardo l'opposto perimetro dell'isola in cui si trovano concentrate. Da un greppo di terreno sterpigno, che forma il primo piano del quadro, si alza arditamente il tronco robusto di una quercia che già sembra essere stata più volte scoscesa

dalle saette del gran nume a cui fu dedicata. Anche in questa composizione venne mantenuta fedelmente dal Both la sua consuetudine di situare sul primo innanzi cotali tronchi, aridi, nodosi, incavati dal tempo. Il tuono generale è caldo, senzachè sia caduto nella tinta giallastra stata da alcuni rimproverata a certi suoi paesi, che per lo più furono però lontani dall'ammanierato sì in riguardo al colore che al disegno.

Non sembra essere giunto fino a questo artefice il consiglio, più volte ripetuto agli altri dal celebre abate Dubos, di rinunziare nelle loro tele alle azioni assolutamente indifferenti, di tralasciare quel villano che fa la sua via conducendo alcun giumento, o quella donna che torna dal mercato, o quella bestia che sta riposandosi e guardando la campagna. Ma quel dotto critico non sapeva che in ciascuna delle composizioni fatte secondo le massime del classicismo pittorico, v'ha cotal luogo *tecnico,* ove per regola impreteribile di costruzione artistica vogliono essere *introdotti* (il termine è di rigore) alcuni gruppi o figure isolate, le quali debbono occupare per l'appunto quel sito e non un altro. E siccome i pittori che si arrendono a seguire fedelmente simili ricette di simmetria, non sono sempre quelli che trovinsi forniti di maggiore immaginativa, perciò avviene che le figure da essi a ciò inventate non siano per l'ordinario suggerite da un sentimento più squisito di quello da cui ne fosse a Giovanni Both il pacifico gruppo che sta in atto d'allontanarsi verso la destra dello spettatore. Ed è certo che in questo paese null'altro sembra da desiderarsi se non l'allontanamento di quelle *due persone,* le quali sì malamente contrastano col carattere dell'opera, onde, remossa tale sconvenenza, lo spettatore possa darsi a godere con piena soddisfazione il patetico di sì interessante veduta; ammirare il vaporoso ambiente dell'at-

mosfera, che sul posare del sole estivo vela con morbidezza i vari piani di questa regione; sedersi all' ombra dei verdi cespugli ad invocare, come Piramo presso Ovidio, le aure fresche della sera; contemplare quell' ineffabile armonia delle cose create, ed ascoltare con raccoglimento le misteriose rivelazioni della solitudine.

Era malinconico l' animo del pittore allorchè scelse questa scena d' isolamento, e forse tal opera fu da esso prodotta in sull' ultimo del suo vivere, allorchè dolente per la perdita avvenutagli a Venezia d' Andrea suo fratello, annegatosi nella laguna, gli piombò sul cuore sì amara angoscia, che in breve lo trasse alla tomba. Esempio tremendo della giustizia celeste! In fondo alle acque del Tevere giaceva da più anni lo scheletro d' un uomo assassinato: era questi un sacerdote dell' altare. Zelo del Signore lo moveva a rinfacciare acerbamente ai due Laar, ai due Both e ad un altro olandese un insulto fatto alla religione. Trasportati dalla collera e dal vino, costoro lo gettarono nel Tevere. Da quel momento il dito di Dio improntava sulla loro fronte il segno della vendetta. Pietro Laar cadde in un pozzo, e vi perì: suo minor fratello fu precipitato in un torrente. Giovanni Both e l' altro olandese trovarono anch' essi la morte nelle acque.[1] Tanto è vero che rare volte il castigo, benchè con tardo piede, manca di raggiungere lo scellerato che gli fugge innanzi.[2]

[1] De Piles, pag. 46 ; e d' Argenville, tom. II, pag. 70.
[2] Hor., lib. III, od. 2.

GIACOMO RUYSDAEL.

L' INDOLE NATURALE E L' AMMAESTRAMENTO NELLA PITTURA.

La scuola olandese e la fiamminga offrono ambedue l'esempio d'alcuni artefici, che, guidati da genio naturale, penetrarono spontaneamente i misteri dell'arte, e ne divennero in certo modo altrettante volte gl'inventori. Backuisen, figliuolo d'un borgomastro di Embden, indovinava come per inspirazione il disegno, ed anche, in parte, le segrete manipolazioni delle sostanze colorate.[1] Giovanni Verkolie, nativo d'Amsterdam, non solo imparava senza verun aiuto, prima a disegnare, poi a dipingere a olio, ma riusciva nello stesso modo ad abilitarsi nelle cognizioni più difficoltose della prospettiva.[2] Si attribuisce pure il medesimo trovamento al celebre Rademaker, nato in quella città, ove meravigliava tutti i professori per avere scoperta, colla perspicacia del proprio ingegno, la pittura a olio e a guazzo, e molto più per essere col solo studio che da sè facea sui libri e sui monumenti divenuto valente architetto.[3] Anche Vander Leepe, di Bruxelles, dee contarsi fra' pittori nati fatti dalla natura; perchè, privo d'ogni instruzione, e mai non essendo uscito dal proprio paese, perveniva non

[1] *Vies des Peintres Flam. et Holland.*, tomo II, pag. 445.
[2] Ibid., tomo III, pag. 260.
[3] Ibid., tomo IV, pag. 177.

solo alla cognizione ma all'eccellenza della pratica pittorica, e conseguiva una tal grandiosità nella maniera, che da molti intelligenti era giudicato avere avuti in Italia gl'insegnamenti dei migliori maestri.[1] Giovanni Ravenstein, uno dei più abili ritrattisti olandesi, attingeva a quel maneggio del colore che, dopo aver fatto la meraviglia de' suoi contemporanei, fa in oggi ancora la nostra, senza che da veruno de' suoi biografi ne sia stato conosciuto o citato il maestro.[2] Salomone Gessner scrive di sè stesso non aver egli avuta nessuna guida nelle sue prime opere, se non quella della natura, e che sol cercava d'esprimere quanto meglio poteva le vive e profonde sensazioni che gli destavano in cuore. Del celebre Ruysdael narrano gli scrittori che avendo ritrovate da sè stesso le teorie pittoriche vi si perfezionava colle tavole di Niccolò Berghem suo famigliare.[3] Si citano di simili esempi anche nella scuola italiana. Il Vasari fa menzione del pittore Francesco Massini che: « Fin dalla fanciullezza guidato da straordinario instinto, dando da sè medesimo opera al disegno ed alla pittura ha dipinti quadri che sono stati molto lodati. »[4] Era dal Lanzi compreso in tal novero anche Giuseppe Dallamano, pittore della scuola modenese, uomo analfabeto e quasi idiota, che, non avendo da alcuno ricevuti i principii della pittura, pur vi giunse a tanta bellezza di colorito da sorprendere i più valenti.[5]

La serie di questi esempi è propria a confermare la sentenza di quell'antico che dichiarava avere le varie

[1] Ibid. tomo IV. pag. 58.

[2] Descamps, tomo I, pag.

[3] « Il y a des tableaux de lui, faits à l'âge de douze ans, qui surprendraient tous les artistes. » (Desc., tomo III, pag. 9. Edit. de Paris 1660.)

[4] *Vite de' Pitt.*, tomo V, pag. 274. Ed. di Siena.

[5] *St. della Pitt. Ital.*, tomo IV, pag. 56. Ed. Bassan.

arti tratti i lor primordiali precetti dalla natura, suggerente da sè stessa la via che conduce alla loro scoperta, cosicchè nelle regole che dappoi se ne dettarono, non siansi tanto esposte le cose rinvenute, quanto quelle osservate.[1] Da questa forza inventrice che l'autor della natura infondeva nell'uomo acciò egli ne venisse abilitato alla riproduzione delle arti, da cui traeva alcun morale o materiale vantaggio, si dee ripetere il ritrovamento più volte rinnovato della pittura come della musica, le quali sempre mirando all'istesso scopo, l'ottennero con ripieghi assai diversi da quelli che avevano usati gli antichi. I fatti dedotti dalla storia pittorica per dimostrare da qual sapiente provvidenza sia dotato e nella stessa condizione mantenuto l'umano ingegno, tanto sono più propri a convalidare l'assunto nostro quanto son più vicini i tempi in cui, quasi ad occhi veggenti, presso noi si riprodussero. Essi aggiungono molto peso agli argomenti di chi imprendeva a provare la vanità delle congetture di quelli che affondandosi nelle ambagi dei secoli remoti, si faceano a indagarvi l'origine delle arti imitative. Poichè dimostrandosi apertamente che in un periodo, in cui esse già erano scoperte e in fiore presso i moderni, veniva pur la pittura scoperta e in più modi inventata da persone rozze e onninamente ignare di sue teorie, ciò dimostra in modo chiaro e convincente che in qualunque luogo ed in qualunque tempo gli uomini si riunissero in società, quivi per semplice suggerimento della natura elle dovettero successivamente emergere e svilupparsi. E siccome l'essenza dell'uomo già sin d'al-

[1] « Omnia quæ ars consummaverit, a natura initia duxisse. » (Quintil., lib. II, 17.) E nel Proemio del libro VIII; « Certam quandam viam esse, in qua multa etiam sine doctrina præstare debeat per se ipsa natura, ut præcepta quæ traduntur, non tam inventa a præceptoribus, quam cum fierent observata esse videantur. »

lora era compiuta in tutte le facoltà fisiche e intellettuali che le appartengono, ed avean le di lui passioni la stessa intensità che faceva loro attribuire più tardi l'invenzione della pittura,[1] così è da presumersi che per una forza in egual modo inerente all'umana natura, anzichè per effetto di stranieri ammaestramenti, erano tali arti condotte ad attingere quell'apice a cui l'indole e le circostanze dei popoli e quelle in particolare delle proprie instituzioni le poteano sollevare. E se presso taluni esse furono, o nel complesso o partitamente, a maggior segno condotte, ciò soltanto avvenne perchè nelle masse come negli individui trovasi talvolta insita alcuna spontanea disposizione che più specialmente inclina le une e gli altri verso una data maniera di studi, o verso una data parte di uno studio medesimo.[2] Questi argomenti non solo confermano il detto del citato retore latino, ma dimostran la giustezza di quello d'un altro filosofo, il quale dichiarando l'uomo nato per contemplare ed imi-

[1] « A virgine vero inventa est coroplastice siquidem amore alicuius capta circumscripsit dormientis amasii umbram in pariete. » (Athenag., in vers. Iun.)

[2] La verità di tal proposizione chiaramente apparisce se si paragoni l'indole dell'arte greca con quella dell'egizia, questa mirando soltanto al colossale, l'altra unicamente intenta alla ricerca del bello. La stessa varietà si osserva non solo fra una nazione e l'altra, ma altresì fra gli abitanti d'una stessa contrada, siccome lo riconosciamo fra quelli delle varie parti d'Italia, ove alcuni si diedero a perfezionare più particolarmente il disegno come i Romani e i Fiorentini, altri il colore come i Veneti, altri il chiaroscuro come i Parmensi e i Lombardi; la qual cosa accadde in pari modo nelle scuole di una stessa città e perfin d'una stessa famiglia di pittori (fra i Carracci) ove l'indole naturale sovente primeggiò a malgrado della massima adottata nell'insegnamento. Una tal differenza d'intento in un'arte medesima può osservarsi rispetto alla musica, non solo fra gli antichi, ove la melodia aveva scopo diverso fra diverse nazioni ed era modificata dal loro carattere, cosicchè il modo Dorico molto differiva dal Jonico, e questo dal Frigio o dal Lidio; ma anche fra i moderni; e può notarsi raffrontando il carattere della musica italiana con quello della tedesca o della francese, la prima inclinata al largo, al cantabile, mentre le altre più propendono alle difficoltà del contrappunto, e allo scientifico dell'armonia.

tare tutte le opere della natura, risolveva la difficile e complicata quistione che suggerì al Caylus, al Gori, al Guarnacci, al Dempsterio e ad altri scrittori sì ingegnose e sì illusorie teorie, sull'origine e transmigrazione delle arti presso varie genti. La critica di altri moderni ha ormai fatta giustizia di simili asserzioni sistematiche, dimostrando con evidenza non avervi fondata ragione d'attribuire particolarmente a certi popoli il ritrovamento di certe arti, che presso tutti dovettero nascere, occasionate ora dalla necessità di ripararsi dalle intemperie, or da quella di provvedere alla comune sicurezza, ora dalle inspirazioni generate dal sentimento religioso, e dall'ingentilirsi che fecero le passioni col progredire dell'incivilimento. Così fu loro successivamente suggerita l'invenzione della capanna, della città, del tempio, primi bisogni dell'uman consorzio; poi quella della pittura, della scultura, della musica, e della drammatica, arti figlie del piacere epperò ingenite in tutte le aggregazioni d'uomini, ove germogliarono fin dal primo loro ordinato assembramento, e crebbero colle relazioni che vi produssero nuovi bisogni materiali o intellettuali. Il perchè si deve argomentare che coloro i quali erano citati quali inventori delle arti nelle cronache delle nazioni, non fossero il più delle volte se non quelli che le riduceano a maggior segno, sia perchè alcune di esse inventavansi in un tempo ove la rozzezza degli uomini ancor non forniva loro i mezzi grafici che davan poi durevole indizio alle tradizioni, sia perchè l'apprezzamento di tali scoperte solo potè avvenire quando il progresso della civiltà, e la successiva esperienza, lor ne faceano meglio riconoscere i vantaggi. Dee pertanto convenirsi non essere, senza difetto di logica, state da alcuni scrittori dichiarate le origini di certe invenzioni, con prescrivere all'umano ingegno il limite d'un periodo, sol perchè essi

non ebbero mezzo d'innoltrarsi più addentro nelle latebre della storia primitiva. Ma ciò che quelli scrittori allora non videro era più tardi riconosciuto da altri o più sagaci o più diligenti. E infatti, a misura che si rinnovarono i viaggi e si approfondirono le ricerche dei dotti, s'andarono ad un tempo rischiarando le dubbiezze dell'archeologia in riguardo all'invenzione e trasmissione delle arti, ed abbiam viste a poco a poco dissiparsi le opinioni congetturali accreditate da alcuni autori sul preteso trovamento della pittura da Dibutade in Corinto o da Pausia in Sicione, attribuito da Atenagora a Sauria di Samo, da Plinio a Reco e Teodoro, e trasferita in Italia da Demarato, padre di Tarquinio Prisco, il quale seco vi avea condotto Euchirade ed Eugrammo che ne erano i primi ammaestratori. E benchè da Plinio medesimo siano state meritamente derise le pretensioni degli Egizi sulla scoperta della pittura fatta in quella contrada sei mila anni prima che nella Grecia, pur si dee convenire che essi poteano con verisimiglianza rivendicarne la priorità, a ciò bastando le pitture che si rinvennero sui frammenti adoperati alla costruzione delle mura di Tebe, ovvero quelle ivi osservate dal Sicard, e da lui giudicate assai più antiche delle Ardeati, dette da Plinio antichissime. La scoperta del nuovo Mondo ha parimente concorso a complicare la quistione coll'aggiungere alle prime altre nuove congetture sulla probabilità, dalla critica e dall'esperienza ogni giorno riconfermata, che le medesime invenzioni si siano spontaneamente di per sè operate presso diversi popoli. Niuno infatti fra gli eruditi ha saputo finora con giustezza definire l'epoca a cui appartengono alcune pitture trovate non è gran tempo nel continente americano quantunque siasi apertamente riconosciuta l'analogia che nel carattere del disegno esse hanno colle Etrusche, come per la materia

e la durata dei colori colle Egiziane; la qual cosa risulta dalla descrizione che il P. Marquette fece di quelle da lui viste nel 1673 sulle rupi inaccessibili del fiume Pekittanovi, che sbocca nel Mississipi.[1] Crescon verisimiglianza all'argomento le mummie recentemente scopertesi nella provincia del Kentucky[2] a Mammoth-Cave; come pure le antichità descritte dal dotto Stephens, contenenti piramidi e statue colossali, edifizi coperti di geroglifici, e bassirilievi con figure di numi e d'eroi, tanto somiglianti a quelli che si trovano fra le ruine di Menfi e di Tebe, da non poter mettere in dubbio l'identità degli antichi Egizii colle razze americane primitive. Sembrano tali scoperte annullare per sempre la teoria degli *autoctoni*, rinnovata dai Greci, mostrando così nel nuovo continente un'altra Necropoli da potere star a fronte di quella d'Egitto. A tutti questi documenti crescono alquanta forza quelli somministrati dagli stessi Indiani, i quali dichiarano che le quattro teste attribuite ai loro idoli si riferiscono emblematicamente ai quattro libri del *Vedams*, i quali, al dire del d. Hancarville, erano scritti 3610 anni avanti l'èra cristiana, ossia due mila anni prima che Mosè, contemporaneo di Cecrope, scrivesse il *Pentateuco*, epperò quando le arti erano ancora ignote agli Ebrei. Se si volesse quindi far menzione delle probabilità che in egual modo campeggiano a favor degli Etruschi, de'Fenicii, de'Babilonesi, dei Caldei e degli

[1] « Quum anno 1673, fluvium Mississipi exploraret, et pervenisset ad altissimas rupes imminentes fluvio Pekittanovi, qui in priorem influit, vidit duo grandia monstra, visu horrenda, affabre tamen picta, coloribus viridi, rubro, et subnigro, in hac ferme inaccessa rupium altitudine. »

[2] « Entre plusieurs autres, le cadavre d'une femme emmaillottée et serrée de bandelettes, comme les momies égyptiennes, méritait de fixer l'attention. A son bras était suspendu un petit sac rempli d'aiguilles et de bijoux; elle était assise et de petite taille: ses traits indiquaient une variété humaine différente de l'homme rouge, ec. »

stessi popoli della Cina, vedremmo essere da quasi tutte le nazioni rivendicata una scoperta, che certi scrittori attribuirono ad una sola. La qual cosa concorre a render vieppiù probabile l'opinione da noi prestabilita, e a scemar fede ai sistemi fondati sulle pretese migrazioni delle arti d'una in altra contrada, sull'introduzione loro dall'Egitto in Etruria ovvero in Grecia, prima sotto i Titani, poi colle colonie condottevi da Ogige, Inaco, Cecrope, Lelege, Cadmo e Danao.[1] Sembra almeno probabile che quand'anche alcuna loro tintura vi fosse in tal modo penetrata, non dovette essere di tal entità da togliere il merito dell'invenzione a coloro che gradatamente le andarono scoprendo, come i barlumi, tramandati all'Italia dai secoli anteriori al milletrecento, non tolsero quello di ritrovatori della pittura a Giunta Pisano, Guido da Siena, Diodato da Lucca, Margaritone d'Arezzo, Cimabue, e a tutti che concorsero alla scoperta d'un'arte, la quale per una diversa applicazione delle materie colorate, e il rinvenimento di pratiche e preparazioni fino allora ignote, potè dirsi nuova, e non ebbe comune coll'antica se non l'imitazione della natura. Deve infatti convenirsi che per averne Plinio, Vitruvio, Teofrasto, Polluce ed Aulo Gellio tramandata la nomenclatura dei colori usati dagli antichi, o detta la qualità del legno impiegato per le tavole da dipingersi,[2] o enumerati gli ordigni adoperati nelle officine,[3] non potean tali notizie essere di grande

[1] L'istesso può asserirsi riguardo alla pretesa introduzione dell'alfabeto fenicio fatta da Cadmo nella Grecia; ove la sola inscrizione in versi elegiaci, scopertasi sulla tomba di Corebo provò che non solo le lettere materiali, ma anche gli studi letterari già erano in vigore nella contrada prima del tempo in cui la storia narra che i Fenicii v'introdussero quell'invenzione.

[2] « Larix fœmina inventum est pictorum tabellis immortalo, nullisque fissile nimis hoc lignum. » (Plin., lib. VII; Theophr. *Hist.*, lib. III, cap. 10.)

[3] Iul. Poll. Gramm., lib. VII, cap. 129.

utilità a coloro che, al tempo della risurrezione primordiale dell'arte, si faceano ad indagar le vie dell'imitazione; perchè gli scritti di quegli autori rimasero lunga pezza o del tutto ignoti, o noti soltanto a pochi eruditi, i quali, stanti le difficoltà delle comunicazioni letterarie, allorchè l'invenzione della stampa ancora non le moltiplicava, non ebbero campo di volgarizzarne le notizie in modo da renderle proficue alla pratica officinale.[1]

L'importante fatto da noi raccolto nella vita dei pittori menzionati in capo a questo articolo, c'indusse ad esporre tutte queste considerazioni dal cui complesso venne ad evidenza dimostrato essere la facoltà imitativa insita nell'uomo, e la teoria delle arti grafiche stata in vari tempi e presso varie nazioni rinvenuta. Ma quantunque natural corollario a tal proposizione paresse dover essere l'inutilità dei precetti scolastici, pure e la passata espe-

[1] La medesima osservazione è altresì applicabile alla musica. Tutti i libri che ne furono scritti in varie età da Aristoxene, Plutarco, Tolommeo, Euclide, Aristide, Quintiliano, Alipio, Gaudenzio, Nicomaco, ed altri, come pure le reliquie proferite dal Kirchero, sopra alcuni inni de' Greci, non hanno impedita l'antica musica di perire; cosicchè appena si ha notizia d'alcune fra le sue teoriche, e particolarmente dell'abuso in essa introdotto nelle cifre o lettere, che suggerì a Boezio l'idea della riforma per cui sostituiva l'alfabeto latino al greco, diminuendo il numero dei segni; sistema poi perfezionato da Gregorio il Grande. Dopo un periodo di tenebre e d'ignoranza, la facoltà imitativa innata nell'uomo, citata dall'istesso motore che avea generato un nuovo sistema d'imitazione pittorica, ne riprodusse uno d'imitazione musicale. Il monaco Hugbalde immaginò circa l'840 un nuovo ordine di segni, e dando alla musica un'estensione ignota ai Greci, era inventore dell'armonia *polifonica*, per cui como su Giotto ebbe anzianità Cimabue, benchè quelli poi lo superasse, così aveala Hugbalde su Guido d'Arezzo, vero fondatore della moderna musica per le importanti scoperte fattevi, da cui potè dirsi un'altra volta creata quell'arte. Il Fabricio gli dedicava i seguenti versi ove intercalava le celebri sillabe dell'inno di san Giovanni che avean fornita a Guido la denominazione de' suoni musicali;

Corde Deum et fidibus, et gemitu alto benedicam
*Ut re mi fa*ciat *sol*vere labra sibi.
Cur adhibes tristi numeros cantumque labori?
*Ut mi*serum *fa*tum *sic re*levet *sol*itum.

rienza di chi batteva quella via, e l' attual condizione dell' arte, dimostrano al contrario che quantunque, in virtù di un dono naturale, sia la nostra specie imitatrice spontanea della natura, ciò nondimeno a calcar con passo rapido e sicuro la difficile palestra, e riuscire ad onorevole grado in un magistero oggidì tanto innoltrato ne' precetti, industre nelle pratiche, impossibile anzichè malagevole riesca a qualunque perspicuo ingegno sottrarsi al giogo tutelare dell' ammaestramento.[1] Uno de' più rinomati precettori della pittura italiana, l' Armenini, contemporaneo di Giulio Romano, e famìliare coi più insigni artefici di quell' età, narra che alcuni di essi riguardando ai primordi della propria carriera, non solo ne raccapricciavano, ma facean raccapricciare tutti quelli a cui ridiceano le immani fatiche da essi durate, prima per intendere, poi per praticare i principii che udivano dalla bocca del maestro, le suggezioni a cui soggiacquero per ottenerne le ammonizioni, e le lunghe prove che ciò non pertanto lor convenne fare per rinvenir quello che niuno mai fu abile ad insegnare, le misture accomodate ai tuoni del naturale. Infatti quando si avverte alle malagevolezze inerenti ad un' arte che col fango della terra intende ad emulare le fulgide tinte del cielo, e la moltiforme vitalità della natura, sembra insufficiente a tanto lo studio dell' intera vita; e si riconosce come a ragione Tintoretto la paragonasse a un mare che a chi più vi avanza più si fa illimitato.[2] È vero che la natura è un modello sempre in balìa di chi lo vuole imitare, ma è pur vero che a lei senza guida ricorrendo, troverebbesi il neofita al punto a cui trovaronsi i primi suoi contemplatori, che perciò non sarebbero da lui superati.

[1] A tale opinione è ratifica quella d' Annibale Carracci menzionata dal Malvasia *Fels. Pitt.*, parte III, pag. 481.
[2] Ridolfi., *Merav. dell'Arte.*, tomo II, pag. 57.

E quantunque le opere di chi prima la considerava, tramandate da una serie di pittori ad un'altra, soglian farsi esemplari a chi batte il medesimo sentiero, ciò nondimeno o di rado o non mai troverebbero questi un metodo appropriato e dicevole a copiare quelle stesse copie, se chi dagli altrui fatti e dai propri già traeva esperienza, lor non ponga in mano il filo che dee guidarli nell'intricato laberinto. Il perchè, quand'anche indovinassero da ultimo i segreti da altri già trovati, s'avvedrebbero che gli anni perduti ne' propri esperimenti n'avrebber non solo consunta l'età migliore, ma talvolta anche insterilito l'ingegno, e sempre rimarrebbero minori a chi, rettamente ammaestrato, spendeva l'età virile nell'esercizio, anzichè nello studio della pittura. Importa pertanto che il passato concorra ad ammaestramento del presente, e che l'occhio usato alla contemplazione del naturale accenni la via a quello che n'è inesperto. È assioma della didascalica pittorica che soltanto a forza di sottilissimi confronti, coadiuvati dalla sagace parola del maestro, discerna l'alunno gli sfuggevoli segni del contorno interno ed esterno, e da qual moltitudine di tuoni risulti la speciosa unità d'un solo tuono apparente nel vero, e giunga alfine ad acquistare quella fine intuizione che faceva esclamare ad un antico: *Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia quæ nos non videmus!*[1] Ma per giungere alla vetta dell'alta pendice da cui l'occhio s'estende su vasti e nuovi orizzonti, ignoti al volgo, molti sono i pericoli che minacciano l'ardito pellegrino che osa esplorare i reconditi misteri della natura, la quale, rettamente studiata, esalta; difettosamente, abbassa gl'ingegni. Potrebbe perciò asserirsi che lo studio della natura sia all'arte ciò che quello della Bibbia alla teologia: mentre essendo l'una fondamento alle credenze della religione, come l'altra è

[1] Cic., *Academ. Quaest.*, lib. IV.

alle opere dell'imitazione, possono amendue riuscir dannevoli a chi le studia, se un'autorità dottrinale non intervenga a prevenire i pericoli d'una falsa interpretazione. La natura che, simile al Proteo della mitologia, sembra presentarsi in moltiforme aspetto a chi la considera, era la scaturigine da cui derivavano le stupende opere dei Greci e quelle dei loro emuli gli antichi Italiani; ma è pur la stessa che partoriva ad un tempo i portati degeneri, che sul fine del secolo decimosettimo, conducean la pittura alla sua decadenza. La qual cosa dimostra come da una considerazione razionale e ordinata, o da una fatta in modo irregolare e capriccioso, dipenda, qual effetto da causa, la buona o mala riuscita di chi si dedica a tale studio. E come nelle cose di quaggiù sempre accanto al bene ha stanza il male, così, in quelle dell'arte, presso ogni pregio è imminente un difetto, e, come in mare infido, dee l'inesperto navigante mantener la sua prora fra Cariddi e Scilla. Fra le sirti e gli scogli che lo minacciano, segneremo qui pertanto, a uso carta *idrografica*, quelli da evitarsi principalmente, e a cui solo potrà sottrarlo un esperto piloto, indicandogli quali cose nella natura sian da imitare per bellezza, o da sfuggire per deformità: come debba equilibrare coi mezzi colorativi della tavolozza gli effetti prepotenti del vero: come proporzionar la fattura, non allo spicco d'oggetto secondario, ma all'importanza d'uno primario, ricercando anzichè il facile il malagevole; con qual norma definire il sentimento anatomico de' corpi, evitando le grettezze che ne tolgono il grandioso e li degradano al volgare: come sian da colorirsi le ombre affinchè appaian diafane, e cadendo sui corpi non gli mostrin macchiati anzichè ombrosi: come scansar le pieghe o trite o soverchiamente piazzose, e imprimere all'andamento loro la sottoposizione del nudo: come sfuggire i lumi troppo aperti, inaccessi

all'arte, e ad un tempo gli abbuiamenti tenebrosi del Gennari o del Valentino: e finalmente a bandir dalle tele gli scorci forzati, perchè deformi, ove l'occhio non può rettificarne gli andari come sul naturale. Queste sconvenienze inerenti allo studio del nudo, tanto solo accenniamo che basti a dimostrare imperiosa la necessità dell'ammaestramento a chi non voglia scambiare la scelta là ove i difetti rasentano le qualità, e rinnovare i trascorsi erramenti di uno studio che ben regolato solleva, ma che arbitrario travolge i più felici ingegni, a cui per isbrigarsi da tante difficoltà non è bastevole la dote naturale, se nei primordi della carriera lo studio non proceda con metodo e successività.

Quelli che vollero innoltrarsi nel sentiero disastroso, operando soli ed a caso or sulle stampe, or sulle pitture, or sulle statue e i modelli, giunsero stentatamente a farsi una maniera posticcia, e talora leziosa, sia nel disegno sia nel colorito; mentre la pratica dimostra che le stampe sogliono far cadere nel secco, i dipinti nell'ammanierato,[1] le statue nel duro,[2] il naturale nel rozzo e nel volgare.[3] Le sole norme relative alla degradazione dei miscugli, e al magistero delle preparazioni, o alla

[1] Perchè agevolmente si sostituisce la maniera altrui a quella che sarebbe inspirata dai proprio senso, la sola in cui l' ingegno impronta il proprio carattere.

[2] Vas., *Vite de' Pitt.*, tomo IX, pag. 47.

[3] Che non si possa imparar bene dai soli naturali, se tale studio non è regolato da una guida, lo accerta il Ridolfi citandone ad esempio Palma il giovane (*Merav. dell' Arte*, tomo II, pag. 179.). L'Armenini aggiunge non aver egli mai veduto disegni dal vero che siano stati ben condotti se non per man di persone esperte e consumate. E prima di tale scrittore avea detto Michelangelo che il disegnar dal nudo è nocivo ai principianti a cagione della difficoltà di bene intendere le forme; « Perchè le membra si vengono a stancare a poco a poco onde perdono alquanto di lor principio virile; » cosicchè può soltanto ottenere una perfetta imitazione colui che per uno studio fatto anteriormente sui rilievi riusciva a render la propria maniera e sicura e veloce.

posatura del colore, che, suggerite, riescono di facile intelligenza, abbandonate all'arbitrio degl' inesperti, offron tali asprezze da sostarne più anni il corso, e far sì che, in capo a laborioso maneggio del pennello, più al caso che alla cognizione sia da ascriversi quanto di lodevole sian essi per operare. La necessità d'un primario dirozzamento che riveli all'esordiente i processi del disegno e della colorazione, il discernimento delle sostanze primordiali, le loro affinità o antipatie, e certe massime di sbozzatura ridotte ad assioma dalla pratica, anzichè imporgli, a uso giogo, la maniera del maestro; stringendolo per così dire nelle stesse fasce in cui gli Egizi i loro cadaveri, gli apporrà anzi al tergo le ali per sollevarsi a volo ovunque lo tragga il proprio ingegno, onde, senza incorrere la sorte d'Icaro, egli possa affrontare impunemente i raggi d'un astro non meno fervido nè men risplendente, quello che brilla sull'empireo dell'arte. Tutti che ne osservarono il corso, riconoscono essere ormai fatta impossibile la notizia della colorazione e delle maniere tante e sì varie che ne inventarono gli uomini nel corso delle età, senza una direzione atta a sostituire la facile brevità dei precetti [1] ai travagliosi trovati dell'istinto. Insiste su tal verità il perito ammaestratore sovrammenzionato, e cita l'esempio: « Di giovani forniti di molta valentia nel disegno, i quali quando poi venivano all'atto di dover usare i colori, cosa che prima avean riputata facile, pure come in potestà loro più non si sentivano; se non che sovente inciampavano e cadevano in molti errori, riuscendo loro quando una

[1] Deve però intendersi che dalla rapidità che i precetti danno al tirocinio non sia il giovane condotto da brama di guadagno all'abborracciamento dell'opera e che alla velocità della mano presieda la massima di Lodovico Carracci: « Di non far se non bene, finchè il bene passando in abito, aiuti a far presto. »

cosa e quando l'altra: e non curando d'imparar da altri il modo, non sapeano poi da sè sbrigarsene. Ed avendo alfin conosciuto in prova i vani lor capricci, eran forzati confessare di essere come persi, avviluppati e confusi; e da questo ne seguitò poi sempre che furon nelle loro opere timidi e paurosi; e alcuni di essi, che mai poscia vi poteron, dopo un gran consumar di tempo, dar di capo, si viddero a mezzo il corso miseramente arrestati. »[1] Ora se applichiamo tutte queste avvertenze ai pittori, la cui spontaneità ne costituiva il principale motivo, concluderemo che primieramente sarebbero essi a più presta fama saliti se invece d'imparare a stento da sè, avessero da precettori ricevute primarie e sicure norme. In secondo luogo dimostrar la storia che quelli, i quali si stillarono il cervello alla scoperta di ciò che facilmente avrebbero appreso nelle scuole, ebbero poi in gran parte a ricorrere più tardi alle altrui discipline, con detrimento dell'arte, che per molti anni del viver loro si trovò scema delle opere che avrebbero create. Noteremo per ultimo come parecchi di quegli artefici che la storia disse iniziati da un'inspirazione naturale, essendosi dedicati alla pittura di paese, non avessero a superare le immani difficoltà intervenienti alla cognizione della figura umana, alla struttura interna dei corpi, e all'astrusa ricerca da farsi sulle varie bellezze di loro forme, la quale bastò sola in ogni tempo a motivare e lungo studio e lungo ammaestramento.

Se nella bellezza agreste, più che nella bellezza umana, la natura si mostrava accessibile agli emuli di sue opere, perchè le difficoltà di chi imita i tronchi o le frasche degli alberi, la verzura dei prati, e la trasparenza delle acque, son nulla a petto della divina inspirazione per cui infondasi nei volti un solo segno di sentimento

[1] Armenini, *Precetti di Pitt.*, pag. 6.

che sia richiamo alle anime, pur convien dire che, anche in tal genere secondario, è disastrosa la via all'imitazione che ne tenta il pennello, la quale suol pure essere fatta più breve dal concorso dell'esperto guidatore. Anche a chi tratti il genere di *paese* è modello ognora espediente la natura, ma a lui pure essa è modello fallace e insidioso, e i suoi prestigi debbono perciò essere scongiurati sotto la scorta d'un abile negromante. E come allo studioso dell'umana figura è necessario regolare la propria elezione sulla forma delle membra e sulle fattezze dei volti, così a chi s'affaccia al gran quadro della creazione ove l'adunamento di mille bellezze inducono di colpo meraviglia nella mente in bilico tra la preferenza e l'esclusione, anche ad esso è necessaria quella dote dell'animo che, a detta d'un antico scrittore, deve presedere a tutte le opere dell'arte, il discernimento;[1] per cui ponderando gli effetti, misurando la forza dei tuoni, ed eleggendo le forme degli oggetti, egli conduce l'opera alla sua perfezione. Le dubbiosità che la copia degli oggetti naturali induce nell'animo di chi gli considera per la prima volta, congiunte alla massima di dover esattamente ritrarre ciò che egli osserva, suole ingenerare la secchezza e la servilità. Viene a tal proposito citato dal Reynolds un giovine artista romano, a cui, per la sua diligenza nel finir minutamente le cose, era posto il soprannome di *Studio,* il quale, credendo che quanto più sarebbe esatto

[1] « In artifice res præcipua consilium est.... Illud dicere satis habeo nihil esse in omni vita prius consilio frustraque sine eo tradi cœteras artes; plusque vel sine doctrina prudentiam, quam sine prudentia facere doctrinam; nec multum a judicio credo distare consilium, nisi quod illud ostendentibus se rebus adhibetur, hoc latentibus et aut omnino nondum repertis, aut dubiis. Et quod judicium frequentissime certum est, consilium vero est ratio quædam alte petita, et plerumque plura perpendens et comparans, habensque in se et inventionem et judicationem. »

nel rendere ogni menoma parte tanto egli avrebbe più lode, provò una volta a dipingere a una a una separatamente ogni foglia dei suoi alberi. L'opera richiedea parecchi mesi di lavoro; in capo a' quali appariva dura, pesante e insopportabile alla vista, mentre se egli si fosse attenuto ad esprimere largamente il carattere generale delle varie specie, gli andari della ramificazione, e le masse della frondura, avrebbe in breve tempo prodotta un' imitazione più armoniosa e più perfetta.[1] Da ciò si dimostra che se tali studi, quasi anatomici delle piante valgano ad improntar nella memoria le precise loro forme naturali, debbono poi dal genio essere tolte alla soverchia loro individualità nell'effetto e nella distanza a cui si suppongono collocati gli altri oggetti che concorrono alla composizione. Cosicchè allorquando l'Algarotti,[2] inteso a tributare un particolare encomio ad un paese del Tiziano, lodavalo per aver quivi definite le piante e le foglie al punto di poter servire anche ad un botanico per riconoscervi le diverse specie, non avvedevasi il buon letterato equivalere tal lode alla più severa critica di quella tavola istessa che egli si persuadeva di così celebrare. Sulle esitazioni e sulle soverchianze dei principianti, come sull'opportunità d'un previo tirocinio sopra le tele maestre che insegnano a rettamente considerare il vero, deve ascoltarsi l'ammonizione d'un gran poeta e d'un gran pittore, di cui gl' *idillii* si diceano

[1] *Disc. Acad.*, tomo II, pag. 85. Edit. In-oct. Paris 1787. A riscontro della secchezza e precisione di tal pittore se ne può citare uno che dipingendo i fiori, e vantandosi di non operare *per il volgo ignorante*, professava di trattar siffatta pittura alla maniera dei gran maestri che aveano disprezzato le seduzioni del colorito. La sua maniera *italiana* consisteva nel dipingerli sudici quanto più poteva, trascurando il colore per attenersi alla forma, e lasciando, diceva, le tinte fresche e vistose a quelli che antepongano il lucro all' immortalità. (Ibid., tomo I, cap. IV, pag. 143.)

[2] Algar. *Saggio sulla Pitt.*, trad. da Pingeron., pag. 93.

quadri e i quadri idillii, e che col pennello e colla penna descrisse le bellezze della campagna. Salomone Gessner, riferisce quanto a lui medesimo era accaduto quando egli si accingeva per la prima volta al disegno di paese, sopra le rive pittoresche della Lint, presso la nativa Zurigo: « Cominciai a disegnare con tutto l'ardore; ma quello m'avvenne che a tanti pur suole accadere. Il miglior modello, diss'io, è la natura; e in conseguenza mi posi direttamente a copiare la natura. Ma quali difficoltà non ebbi io ad incontrare per non essermi prima esercitato dietro a migliori esemplari nelle diverse maniere d'esprimere gli oggetti? Io voleva in tutto seguire la natura, e mi perdeva frattanto in minutezze, che guastavano l'effetto del complesso; oltrecchè quasi sempre mancavami l'arte di conservare agli oggetti naturali il vero lor carattere senza divenir servile. Il fondo era sopraccarico di piccolezze confuse; gli alberi erano disegnati ad uno ad uno stentatamente, non ordinati in masse dominanti; il tutto era interrotto, faticato, e senza gusto. In corto il mio occhio non era peranche avvezzo a riguardare la natura a guisa d'un quadro e non aveva ancor la destrezza di saper aggiungere o levare secondo l'opportunità. » La serie delle avvertenze e degli esempi da noi esposti, dimostra che, nelle opere di figura come in quelle di paese, la perfezione si trova media fra il vero e le imitazioni che ne fecero i gran maestri, le quali giovano ad indicare la strada per giungere alla grandiosa rappresentazione di sue vedute, riducendole a quella sceltezza di forme, unità d'effetto, e proprietà di valori colorativi, che ne costituiscono l'universale armonia: cosicchè quando l'artefice si presentò dipoi a quel magnifico spettacolo, il suo occhio educato dalle opere di quelli che prima di lui lo contemplavano, imparò a distinguere in esso quanto sia da eleggersi, quanto

da evitarsi, e si abbandonò liberamente all'influenza vivifica della natura, che lo condusse ad uno stile proprio e originale, perchè da lui sentito e da essa inspirato.

Gli studiosi delle arti, che visitarono le quadrerie d'Europa, avranno certamente avuto occasione d'osservare che ogni pittore, così di paese come di figura, parve più particolarmente prediligere una qualche parte del grande modello che egli ritraeva sopra le tele, nella quale riuscì per avventura più perfetta la di lui imitazione. Ora è appunto l'indagine che di siffatto pregio dee fare chi aspira ad ottenere un nome in tale carriera che lo conduce a cogliere, come ape dai fiori, quanto di più eccellente dimostrano le maniere de' vari maestri, ed a farne tesoro per migliorare la propria. Le tavole di Claudio Lorenese debbon essere primario esemplare a chi ricerca l'ideale della pittura; il fulgore dell'atmosfera, la vastità delle pianure, l'eleganza delle linee, e quella dei gruppi d'alberi, mai non erano da niun altro pareggiate: Gasparo Pussino, che parve destinato ad essere il ritrattista dei luoghi più classici dell'antico Lazio, ci tramandava la maestà delle frondure unita al magistero dei piani: Hobbema tentava tutti i fenomeni della luce e dell'aria, la grandiosità delle masse, la forza dei chiaroscuri: Berghem, il vaporoso delle zone aeree, la schiettezza del colorito, la verità degli animali; Swanefeld, e Waterloo, i terreni selvatici e sterpigni, il bitorzoluto dei tronchi, la fisionomia delle piante: Both, d'Italia, gli effetti del sole, l'interno dei boschi, le gole delle montagne: Salvator Rosa le rupi e i burroni: e Van Bloemen, detto l'*Orizzonte*, le spiagge paludose, le spruzzaglie estive, le meteore dell'aria squarciate dal raggio solare, o i boschetti umidi di rugiada, ovvero accarezzati dalla luce dell'aurora. Termineremo questo novero dei modelli, propri ad avviar gl'ingegni al gran

modello universale, col nome del caposcuola che, a nostro parere, tutti gli altri superava nelle qualità più vitali della pittura, Giacomo Ruysdael.

Le più semplici vedute di questo paesista hanno tal marchio di verità che sembrano collocare il riguardante in faccia al vero medesimo. Simile a magica verga, il suo pennello trasporta le montagne, precipita il torrente nella voragine, aggruppa o dissipa i nembi e le procelle. Qual pittore iconico che, per rendere il carattere d'una fisonomia, ne studia le menome fattezze, sembra questo artefice porre a uno a uno in rilievo sulle sue tele gli oggetti che gli si parano allo sguardo. Ognuno vi riceve il grado di fattura che gli si addice; ogni cosa, secondo la sua specie, è definita da apposito maneggio, ed è in tal vario lavorío, esprimente la varietà delle produzioni naturali, che sta appunto il segreto del di lui incanto. Con quante maniere di colpeggiare non s'ingegnarono i paesisti di definire le innumerevoli frondure degli alberi! Potrebbe affermarsi avere non solo ogni scuola, ma ogni pittore, la sua propria, anche allorchè, aggregandosi all'imitazione d'un altro, ei tenta porre il piede in ogni sua pedata, al che male accondiscende la natura che a ciascuno imparte un modo proprio di sentire, come un modo proprio d'esprimere ciò che sente; per cui può egli bensi accostarsi all'altrui andamento, non però riprodurlo del tutto pari. Ma in tanta dissimilitudine di modi chi, più di Giacomo Ruysdael, attingeva al vitale movimento delle cose campestri? E quella sua frasca mobile, leggera, stellata, non è ella rimasta nelle scuole il tipo inimitabile di tale imitazione? Chi più di lui conobbe il valor de' contrasti nella distribuzione dei lumi e delle ombre che riveston di tanta armonia le sue composizioni, e ne fanno sì potente il chiaroscuro? Chi, meglio di lui, seppe saettar dalle nubi i raggi che

obliqui cadono sulla terra nunzi alle bufere e agli uragani? In una delle più poetiche sue vedute, che è ornamento al museo torinese, egli collocava lo spettatore nel fondo stesso ove s'innabissano le acque d'un torrente montano, e opponeva a quell'oscuro baratro le vette ridenti di floride colline,

Alberghi solitari dei pastori,[1]

che appaiono (qual visione dell'Elisio a chi sia dannato al Tartaro) indorate dai raggi del Sol nascente. Quivi, ampiamente infrondantisi d'attorno, sorgono querce maestose, che coll'ombra loro fanno ospitale invito al passeggiero. Alla vista di quelle chiostre selvose, di cui si direbbe giungere fino a voi la freschezza, la calma, e perfino lo stormir delle foglie, uno si sente lusingare dalle semplici attrattive della vita rustica, e penetrare a poco a poco nel cuore un senso di soavissima quiete, che vi serpeggia e lo blandisce colle più grate immagini della realtà. « Ah, esclamava un giorno Michelangelo nelle selve di Serravezza, non si trova pace che nei boschi! »[2] La pittura del maestro Olandese, meraviglioso comento al detto dell'immortal Fiorentino, sembra rinnovare in noi le impressioni che l'aspetto della campagna destò sovente nella nostra anima, e la fa di nuovo anelare verso quei monti, quei prati e quei ruscelli, ove le tante volte, sola e muta in faccia alla natura, si beò nel sublime spettacolo che rivela all'uomo la bontà e la sapienza di Dio.

[1] Tasso, *Gerusal.* Canto VII.
[2] Lettera di Michelangiolo al Vasari, in data del 18 settembre 1556.

GIOVANNI LE-DUC.

GIOVANE IN DIVISA MILITARE.

La nazione olandese e la fiamminga, che pittoricamente sono una sola, ebbero un carattere di patrocinio popolare verso le arti, che non si rinviene se non risalendo agli antichi Greci o ai primi tempi della scuola fiorentina, quando il popolo, invaghito della pittura allor risorgente in Italia, portava con festa e a suon di trombe i quadri de'suoi artefici in processione, ed affollato intorno ai sovrani che visitavano la contrada, ne faceva mostra tumultuariamente, tutta rallegrando la città con segni di gioia, di cui rimaneva perenne la nominanza. Le compagnie de' magistrati, le fraternite degli uomini d'arme, quelle degli artieri d'Anversa, di Leida, d'Eidelberga e delle altre città più cospicue delle Fiandre, mostravano per la pittura un entusiasmo che spesse volte valse a decorare le patrie mura delle più splendide opere dell'arte, e ad effettuare verso i suoi cultori un'efficacia di presidio, che, pel numero ragguardevole di quelle associazioni, potè equivalere al più munifico protettorato dei principi. La maggior parte delle tavole ordinate da esse concorsero non solo al decoro delle città, ma alla rinomanza dei pittori che le aveano prodotte: molte poi ne divennero i principali capolavori. Non è da maravigliarsi che in tali condizioni degli spiriti giungesse a tanto di eccellenza un'arte nobile, che trae

il proprio alimento dalla pubblica lode, anzichè dal semplice lucro, il quale, come ne fanno prova due celebri nazioni, che a malgrado del loro oro mai non ebbero celebri artisti, gli antichi Romani ed i moderni Inglesi, non basta a promuoverne l'incremento, e dimostra quanto sia vera la sentenza dell'oratore Temistio, sorgere cotal' arte se avuta nella stima di cui è meritevole, ma decadere se disprezzata: *Naturale enim est, eam quæ magni fit artem exerceri frequenter, quæ contra res contemptui habeatur, eam aspernari omnes.*

Quanto di frequente avvenga d'incontrare la protezione delle corporazioni nazionali nella storia dei pittori fiamminghi, lo sanno tutti quelli che in Van Mander, Sandrarts, Houbraken, Van Gool ed altri scrittori di quella nazione ne ricercarono la notizia; e può meritamente asserirsi che da poche eccezioni in fuori, i più rinomati maestri a tal collettivo presidio dovessero i loro progressi; mentre non solo i re ed i principi della corte di Spagna, e le precipue metropoli dello Stato, ma le compagnie della magistratura e della borghesía, le abbazie, i monasteri, le fraternite e perfino le professioni fabbrili concorrevano ad alimentare quell'universale fermento. Onde accanto alle grandi imprese di pittura e d'architettura ordinate dagl'imperatori Massimiliano e da Carlo V, o dai re Filippo II e III, si vedean figurare quelle commesse dalle corporazioni degli artieri o da semplici cittadini, quali erano la *Lezione di notomia del dottore Trump*, e la *Guardia di Notte* ordinate al Rembrandt dall'Accademia di Medicina e dalla compagnia degli archibugieri d'Amsterdam; la pala d'altare che la scuola di chirurgia facea dipingere a Van Cleef per Nostra Donna d'Anversa; il gran quadro commesso dalla società dei balestrieri a Dirck Barentsen; quello rappre-

sentante un forno acceso che l'arte de'Panattieri d'Harlem facea dipingere a P. Pieters, e altri di tal fatta. I due più celebri quadri del Rubens vennero ordinati, uno dalla compagnia degli archibugeri d'Anversa, e l'altro da quella dei balestrieri di Lierre, presso Malines. Il primo fu il celebratissimo *Deposto di croce*, che è generalmente considerato come una delle più perfette opere non solo di quel caposcuola, ma della pittura. Era la compagnia degli archibugeri sotto l'invocazione di san Cristofano, onde intendendo i commettenti di alludere al significato greco di tal nome, che equivale a *portatore di Cristo*, vollero espresso il portamento del Salvatore in tre principali circostanze tratte dalla vita e dalla morte di esso; onde, ordinata l'opera in tre partimenti, nel primo vollero rappresentata la *Visitazione della Vergine*, come quella che portava il Cristo nel proprio seno: nel secondo la *Presentazione al tempio*, ove essa lo reggeva fra le braccia: e nell'ultimo finalmente il *Deposto di croce*, ove ella accorreva a sostenerne il cadavere. I tre partimenti, chiudendosi poi l'uno sull'altro, mostravano una figura gigantesca di san Cristofano. Dai balestratori di Lierre gli venne ordinato il *Martirio di San Giorgio*, loro patrono, quadro di cui per opinione degl'intelligenti mai non fece il Rubens il più perfetto; opera notabile per la disposizione dei gruppi, e l'abile distribuzione della luce. Passando al Vandyck, leggiamo negli scrittori di sua vita, che i negozianti di La-Haie e i magistrati di Bruxelles essendosi fatti da esso ritrarre, aveano promossa una delle più vaste opere che mai dal suo pennello fosse stata prodotta, e che quest'ultima venne collocatà nel palazzo civico di quella capitale. Enrico Berchmans, allievo del Jordaëns e del Wouwermans, fece in gran parte la sua riputazione e la sua fortuna dipingendo la compagnia degli ar-

ceri e degli archibugeri, quadri composti di moltiplici ritratti, che erano l'ornamento di Middelburgo e di Flessinga. Craesbeke, discepolo di Adriano Brauwer, ornò la sala appartenente alla confraternita dei maestri delle armi con una magnifica tavola, ove essi erano tutti rappresentati nei principali esercizi di loro professione, opera che venne dai conoscitori ascritta fra le più belle e corrette di quel maestro. Francesco Mierhop, pittore che appartenne ad una delle più illustri famiglie delle Fiandre, essendo dalla corporazione de' macellai gantesi stato eletto a priore della medesima, dipinse nella loro cappella una grande composizione, ove figurò tutti i ritratti dei principali membri e degli anziani di quella, aggiungendovi anche il proprio col titolo di priore e colla data del 1678. Nè solo le corporazioni, ma gli stessi ordini delle milizie nazionali concorrevano con emulazione al sostegno de' pittori. Leggiamo nella vita di Teodoro Roos, allievo d'Adriano de Bie, che essendo egli venuto alla corte di Manheim, vi si era fatto onorevolmente conoscere con un gran quadro commessogli dalle guardie urbane di quella capitale, ove avea espressi tutti i primari loro uffiziali, e che venne collocato nella sala del Consiglio. Essendo poi stato quivi veduto dall'elettore palatino, ne aveva il Roos ottenuti gli elogi, accompagnati da ricchi presenti, e per mostrargli vieppiù la propria soddisfazione, gli avea quel principe ordinati i ritratti del duca d'Orleans e della principessa palatina, le cui nozze allora appunto in corte si celebravano. L'istesso avvenne parimente a Giovanni Vollevens, il quale, appena uscito dalla scuola del De-Baan, essendosi dato alla pittura dei ritratti, ebbe fra le prime commissioni di far quelli di tutti gli uffiziali del reggimento del principe di Curlandia, opera che per l'incontro suo straordinario tosto gli procacciò la medesima commissione

nell'intero reggimento del conte di Nassau, come pure in quelli del colonnello Percival e del generale di Lannoy, onde potè dirsi aver egli dipinto un intero esercito. Faremo ancora menzione di Roelof-Koets, uno dei migliori discepoli del Terburgo, a cui il ritratto del conte di Delwigh e di tutti i suoi uffiziali fu il principio di sua fortuna; e gli storici accertano che le persone da esso dipinte ascendono al numero incredibile di cinque mila, tutte opere condotte con somma finitezza, e che è più, senza veruno estranio aiuto.

Fu appunto in una contrada con tanto favore disposta verso il culto della pittura, che Giovanni Le-Duc veniva iniziato al suo studio dal celebre Paolo Potter, di cui, al riferire di un suo biografo, egli era giunto ad imitare la maniera a tal segno, che le cose dell'uno erano talora confuse con quelle dell'altro. Questo si deve però intendere, soltanto in riguardo a' suoi disegni, mentre nei quadri che sono il principale scopo del pittore, e sui quali debb'essere classificato il suo ingegno, egli aderisce più al fare di Zacht-Leeven, quantunque rimangagli il vantaggio della preminenza, avendo il Le-Duc preso grado fra i primarii della scuola olandese a cagione del suo colorito e della sua maestria. Infatti egli pervenne a tanta rinomanza, che nel 1671 fu nominato a direttore dell'Accademia di pittura di La-Haye, ove con molta lode professò alcuni anni; se non che infastidito forse dalle mene e dalle conflittazioni frequenti in tali instituti, ovvero irresistibilmente sedotto dal prestigio della gloria militare, egli abbandonava a un tratto i pennelli e la tavolozza per cingere la spada, ed ottenuto un grado nell'esercito nazionale, cercava nelle imprese guerriere una lode che nelle pittoriche già avea sovra ogni altro ottenuta. Per la quale risoluzione di lui querelandosi il Descamps, lo accagiona d'aver corrisposto con ingratitudine

verso un'arte a cui fu debitore di aver trasmesso il suo nome alla posterità; confessando però che egli si mostrò fra i più valorosi, e che progredì onorevolmente in quella seconda carriera. Molti esempi di simili infedeltà verso la pittura si trovano tra i suoi seguaci negli annali della scuola fiamminga, e che è peggio, il più delle volte senza il compenso della gloria; mentre vediamo Arrigo Rokes, alunno, anzi emulo del Teniers, e come lui salito in grandissima riputazione, avere abbandonata la pittura per farsi vetturale. Giovanni Steen, discepolo di Van Goyen, ammirato dal Mieris, e uno dei migliori pennelli fiamminghi, aprì un'osteria. Cornille, pittore di storia, allievo ed erede dell'abilità di suo padre, si fece cuoco. E se dalla scuola fiamminga facciamo trapasso all'italiana, troviamo che Giovanni di Ravenna operò anche peggio, mentre di pittore si fece ladro. Eccone la storia. Aveva egli commessi due omicidii, nè essendogli riuscito ottenerne la grazia, erasi dato al ladroneccio sulle strade maestre: ma venne però osservato che per un rimanente di parzialità verso la primiera sua professione, ogni qual volta gli avveniva di farsi incontro ad alcun artista, non solo, come gli altri, non lo spogliava, ma gli si mostrava amico e protettore. E ben ne avvenne a Vander-Leur, abile maestro, nativo di Breda. Trovavasi egli in Roma, ove studiava la pittura. Ritirandosi una sera a casa sua dopo aver cenato con certi suoi amici, egli si sentì a un tratto afferrare il braccio: una voce sinistra articolò le parole di rigore: *la borsa o la vita;* e la lama di un pugnale gli balenò sugli occhi. Vander-Leur dava tosto il suo danaro, ed era lasciato andare. Egli non avea fatti che pochi passi, ed ecco di nuovo l'istessa voce, l'istessa minaccia e l'istessa imposizione delle mani. Il ladro gli chiedeva l'orologio ed un'altra borsa piena d'oro che il pittore avea serbata in tasca. Vander-Leur confessava

aver l'uno e l'altra; e l'uno e l'altra prendeva il ladro ridendo. Poi lo interrogava dell'essere suo: e il pittore gli si dichiarava olandese, e venuto in Roma a perfezionarsi nell'arte. Allora il malandrino smascellava dalle risa, e l'altro allibbito e mezzo morto dallo spavento stava aspettando il termine di sì strana avventura. Il ladro dopo averlo a suo bell'agio uccellato, vedendolo starsi così tutto tremante: « Compatisco, gli disse alla tua vi-
» gliaccheria; anzi ti consiglio di lasciare una professione
» per cui non sei nato, e di metterti invece in testa un
» cappuccio da frate torzone, che ti starà meglio indosso.
» Eccoti la tua borsa e il tuo oriolo; e vatti in pace. »
E così detto gli voltò le calcagna. Per risarcire l'onore della professione sì villanamente offeso da Giovanni di Ravenna, noi possiamo qui collocare per contrapposto il nome di Gherardo Pieters discepolo di Cornelissen, il quale avea sì grande riverenza per la sua arte, che più volte dichiarò preferire di essere pittore anzichè principe; ovvero quello di Guido Reni, che al grado di pittore posponeva il grado di cardinale; e se Le-Duc antepose alla gloria dell'arte quella delle armi, egli non fu certo meritevole di biasimo, essendo condizioni degne ambedue di un cuore generoso, così l'onorare la patria coll'ingegno, come il difenderla colla spada.

Giovanni Le-Duc fu nel numero degli artefici che perfezionarono la loro abilità studiando assiduamente ed esclusivamente sul vero; e il praticare che egli faceva per le sue composizioni nei corpi di guardia, tra le assemblee dei soldati e il chiasso delle scene militari, fu probabilmente la causa della sua seconda vocazione, se pure non ne fu effetto e causa; e ch'egli si limitasse a trattare fra le genti d'arme come pittore soltanto, finchè per l'influenza della propria abilità gli venisse conceduto di figurarvi come uffiziale. Le sue opere, simili a quelle di

Zacht-Leeven, di Stoof, di Cornelio Troost, di Van Breda ed altri, furono il più delle volte dedicate ad esprimere sulle tele i gruppi marziali fra cui passava la vita, sì che marziale potè dirsi altresì il suo pennello. Tutto brio nelle mosse, chiassoso nei composti, esatto nelle varie foggie, vivacissimo nelle espressioni, egli si mostrò emulo dei più famosi, e vide le sue tele quanto mai ricercate anche avanti una risoluzione inopinata che dovea renderle ricercatissime; epperò vanno assai rare per le quadrerie. Questo solo saggio ne possiede la nostra, ma è della miglior sua maniera, e riunisce l'argentino di colore e lo spiritoso di movenze, propri del fare del Teniers, ad una soavità d'impasto, e soprattutto ad una eleganza di forme che non si rinviene in quello, mentre del tutto lo pareggia nell'accordo armonico. Vi si trova specialmente una grandiosità di disegno che ricorda la scuola di Guido Reni; onde per compiere l'elogio di questa graziosa tavola, può dirsi avervi l'artefice saputo accoppiare i pregi della scuola italiana e quelli della fiamminga.

DELLA CARICATURA

NELLA PITTURA ANTICA E MODERNA.

Gli annali della pittura antica e moderna ci dimostrano di comune accordo che lo spirito umano ha proceduto con andamento uniforme e con ordine correlativo nella successiva formazione de' vari periodi da cui venne definito lo stato delle arti così nella Grecia, come in Italia e nelle Fiandre. Osserviamo che il crescere e il declinare di tali scuole si trovò graduato da cinque distinte epoche, le quali offrirono cinque stili diversi. Infatti dal tempo di Dedalo e Similide, dichiarati da Pausania i primi artefici,[1] il cui nome fosse degno di commemorazione nella storia, noi vediamo l'arte svilupparsi e andar crescendo sino a Fidia, in cui cessa lo stile *antico* e comincia il *sublime,* che è sostenuto, durante il lungo regno di Pericle, da Alcamene, Agoràcrito, Policleto, Zeusi, Parrasio ed altri valenti maestri, i quali formarono il più bel periodo dell'arte greca. Dopo essi Prassitele, Lisippo, Apelle, Protògene, Aristide, Antìfilo e Nicòmaco, aggiungono la grazia alla bellezza della forma perfezionata sulla natura. Questa terza epoca dura cento vent'anni, cioè da Pericle sino alla morte d'Alessandro il grande. Allora allo stile *bello* succede quello d'*imitazione* nei discepoli di tali artefici: indi quello di

[1] Pausan., lib. VII, cap. IV.

decadenza, finchè l'arte avvilita nei cultori, nella maniera e nei soggetti, vien meno affatto. Così in Italia. La pittura rinata sin dal 1210 in Giunta Pisano[1] e Guido da Siena, migliorata per opera di Cimabue e di Giotto, abbandona il gretto e l'angoloso, che sul fine del primo periodo ancora deturpava le opere di Domenico del Ghirlandaio, di Luca Signorelli e Pietro Perugino, per sollevarsi tutt'a un tratto al bello grandioso sotto il Sanzio, il Buonarroti, Giorgione, Tiziano, Leonardo ed altri primi luminari di sua seconda epoca, tutta poi aggraziandosi nel Correggio, nel Parmigianino e in Andrea del Sarto, che ne spiegano la leggiadria. I Carracci, Guido, il Barbieri e il Domenichino vi producono lo stile d'imitazione, e facendo nella pittura quello che gli eclettici nella filosofia, riuniscon nelle loro opere il bello che in quelle di molti artefici vedevano disperso. Per ultimo noi la miriamo corrompersi in Pietro da Cortona e nei seguaci di sua maniera, che l'abbiettano al meccanico ed al convenzionale, e la riducono all'estrema decadenza. Anche nella scuola fiamminga è apparente siffatta similitudine di periodi, mentre a far capo da Uberto e Giovanni Van Eyck, i quali vi fiorirono sin dal 1336, tutti i pittori che in essa operarono fino al Durero, all'Holbein ed a Luca di Leida, si possono annoverare nella prima serie: Otto Venius, Van Oort, Cornelissen.[2] Rubens e Vandyck coi loro coetanei formano la seconda ossia la classica: questa si sostenne in Jor-

[1] Il Tempesta ne ha fatto un grande elogio ne' suoi *Uomini illustri di Pisa:* e l'erudito P. De Angeli lo dichiara il primo fra gl' Italiani che fosse ammaestrato dai Greci sino dal 1210: « Iuncta Pisanus ruditer a Græcis instructus primus ex Italis artem apprehendit circa ann. sal. 1210. »

[2] Otto Venins introdusse in Fiandra il buon gusto del chiaroscuro. Van Oort fu la sorgente de' grandi coloristi della scuola del Rubens: e Cornelissen venne dichiarato da Houbraken il primo dei fiamminghi. (Descamps, tomo I. pag. 233, 239 e 242.)

daëns, Diepenbecke, Van Tulden, Rembrandt, Seghers ed altri di quel taglio, finchè sotto i loro successori la pittura impicciolita, dando, come suole avvenire, nel carico e nel burlesco, ovvero nell'ammanierato, fu grado grado travolta alla sua rovina.

Se con apposito intendimento viene da noi considerato il corso successivo di ciascuna scuola fra i popoli antichi e moderni, riuscirà evidente un fatto importante per l'arte, ed è che l'abbandono del bello sublime, pel ridicolo o pel fantastico, fu mai sempre o foriero o compagno d'un tempo di decadenza. Ed a ragione: poichè quando lo spirito umano si è elevato al sublime, essendo di sua natura cercar nuove impressioni atte a ritemperarlo, avviene che spesso le rinvenga nello strano e nel volgare, come ne porse un chiaro esempio la scena greca, la quale poichè ebbe espresso con magnificenza di stile i grandiosi pensieri d'Eschilo e di Sofocle, volendo tentare altri sentieri, decadde nello scurrile e nel licenzioso di Cratino, d'Eupoli e d'Aristofane, e non fu se non dopo molte vicende ricondotta alla primiera sua dignità dal genio di Menandro, come la pittura italiana doveva essere da quello di Lodovico Carracci. È condizione osservata presso tutti i popoli, che ogniqualvolta essi giunsero al maggior grado d'incivilimento, venne dalla copia delle più squisite soddisfazioni intellettuali ingenerata in essi una sorta di stucchezza, per cui gl'ingegni si diedero a cercare nell'esagerazione d'ogni maniera d'arti un nuovo mezzo di pervenire ad una rinomanza che in altro modo più non potevano sperare. L'amore di novità, causa di progresso nell'adolescenza della pittura, d'abbassamento nella sua virilità, fu al dire di Vitruvio medesimo [1] una delle condizioni che la fecero tralignare. Petronio l'attribuì invece alla straordinaria

[1] Vitruv., lib. VII. cap. V.

avidità degli artisti:[1] Plinio al lusso capriccioso dei cittadini più opulenti, che alle nobili creazioni del pennello anteponevano i lavori di marmo e d'oro, di cui non solo si ricoprivano le pareti, ma s'intarsiavano con preziose incrostature biliottate, rappresentanti animali ed altre cose, che sovente ancora in modo espresso vi erano dipinte.[2] La mente umana cercò allora un nuovo ordine di sensazioni in tutte le varietà del minuto, del ridicolo, dello stravagante, e, che è peggio, anche del voluttuoso;[3] onde meritamente può calzare alla condizione del-

[1] Petron., *Satir.*, pag. 324.

[2] Plin., lib. XXXV, cap. I: « Non placent iam abaci, nec spatia montis in cubiculo delitentia, cœpimus et lapidem pingere. » L'artifizio di dipingere i marmi si ritrova nella scuola fiorentina, rinnovato dagli antichi in varie opere di Antonio Tempesti sull'alabastro, e di Francesco Bianchi in diaspri, agate, lapislazzuli, ed altre pietre dure, nelle quali ambidue quegli artefici si valevano delle macchie naturali di esse ad aiutare la pittura. Anche il segreto di far penetrare i colori nell'interno de' marmi fu rinvenuto in Siena nel 1656 dal cavalier Michelangelo Vanni, il quale ne lasciò espressa memoria nella seguente inscrizione sulla tomba di suo padre: « Francisco Vannio.... Michaël Angelus.... novæ huius in petra pingendi artis inventor, et Raphaël.... filii, parenti optimo m. p. a. 1656. » Niccolò Tornioli, possessore di tal segreto dopo il Vanni, avendo così dipinta una *Veronica* sopra una lastra di marmo, la fece segare per mezzo, e al riferir del Bottari la pittura stessa apparve nelle due opposte parti del segamento. Fra Sebastiano del Piombo fu parimente inventore d' una maniera di pittura a olio sul marmo, e così operò in una *Flagellazione* fatta a san Pietro in Montorio, ed anche in parecchi quadri da stanza, genere sulle prime assai gradito, ma poi dismesso per la difficoltà de' trasporti.

[3] Come leggiamo essere succeduto anche a maestri che nella sublime pittura erano giunti a grande rinomanza, quali furono Michelangiolo, Giulio Romano, Agostino Carracci, Marcantonio Raimondi, Guido Reni, l'Albani ed altri. Ninno però giunse col pennello a sì alto grado di sfacciatezza quanto il troppo celebre Torrentius, olandese, le cui lascive pitture, eccedenti quelle tramandateci dall'Aretino stomacavano persino i più dissoluti, e che dopo la sua morte vennero, per ordine de' magistrati d' Amsterdam, tutte abbruciate per mano del boia. Teodoro Shrevelio nella vita che scrisse di quel pittore ce ne lasciò particolarità da far raccapriccio, e mostrar fin dove può estendersi la corruzione del cuore umano. Orazio Paulyn, altro maestro della medesima scuola, potè dirsi vero fenomeno in un genere più complicato, mentre egli associava in sè stesso alla più straordinaria oscenità nelle sue opere tutte le pratiche d' un' eccessiva divozione. (Desc., tomo III, pag. 152.)

l'arte la filosofica considerazione che da Seneca già s'era applicata all'eloquenza, con dichiarare che, ovunque venga ad osservarsi essere l'orazione corrotta, non doversi dubitare aver quivi anche i costumi dalla retta via degenerato: *Ubicumque videris orationem corruptam, ibi mores quoque a recto descivisse non est dubium.* Ma è da considerarsi come cosa singolare quanto la disposizione degli artisti greci ad esprimere il deforme sia stata prossima alla più sollecita loro investigazione del bello,[1] mentre leggiamo che Fidia ed Ammonio, figliuoli del celebre scultore della *Pallade*, del *Giove Olimpico* e della *Venere di Lenno,* non temettero di prostituire il proprio scarpello dedicandolo alla formazione d'una statua di basalto, rappresentante un *cercopiteco* o scimia caudata, sul cui destro lato incisero anzi il proprio nome, quasi che si recassero a vanagloria l'aver prodotto sì spregevole monumento.[2] Questo primo passo verso la corruzione dell'arte fu seguito dal traviamento di molti altri artefici, i quali dall'amor dell'oro anzichè della gloria, vennero allontanati dal buon sentiero. Nè andò guari di fatto, che sul loro esempio Càlade ateniese si diede alla pittura di soggetti giocosi, rappresentando personaggi caricati, come si veggono talora proferiti sulle scene teatrali, e, al riferire dei dotti accademici ercolanesi,[3] le di lui comiche composizioni giunsero in

[1] La stessa osservazione può applicarsi ad uno dei primari artefici de' migliori tempi dell'arte italiana, Michelangelo Buonarroti; il cui genio dopo aver immaginato uno dei più sublimi monumenti della moderna architettura « il basamento su cui posa e s'innalza il tempio Vaticano. » (Derossi nelle note al Condivi pag. 197), cadde poscia nei cartocci e nei capricci che deformano la porta Pia, e che aprirono la strada a tutte le stravaganze borrominesche.

[2] Riferiamo qui il tenore di quell'inscrizione, quale ci venne trasmessa dal Reinesio: « ΦΙΔΙΑC ΚΑΙ ΑΜΜΟΝΙΟC ΑΜΦΟΤΕΡΟΙ ΦΙΔΙΟΥ ΕΠΟΙΟΥΝ; Fidia ed Ammonio l'uno e l'altro figliuoli di Fidia facevano. »

[3] *Pitt. Ercolan.*, lib. IV, pag. 667.

poco tempo in tutta la Grecia ad una celebrità che pareggiò e superò quella dei più chiari maestri. Anche Aristotele annoverava fra i migliori de' suoi tempi, e ardiva collocare presso l'istesso Polignoto, Pausone pittore, il cui ingegno fu dedito a rappresentare ne' suoi personaggi quel ridicolo che è lo scopo della commedia, mostrandoli sotto l' aspetto il più ignobile per renderli vieppiù spregevoli, come espressamente egli lo notava in questa sentenza: *turpitudinis est particula ridiculum*. Càllicle trattò piccoli soggetti, come aveano fatto Mirmònide e Callicrate nella scultura, e le sue tavole non oltrepassarono l'altezza di quattro pollici. Leggiamo in Quintiliano,[1] che Antifilo figliuolo di Ctesidèmo, fu il primo ad imporre un nome a tal maniera di pittura; poichè dando quello scrittore il debito elogio all'ingegno dell'artefice, e soprattutto lodandone la rara facilità, racconta che, avendo egli vestito grottescamente e poi ritratto un uomo del volgo, chiamato Grillo, associò il nome di costui a tal genere di lavori, detti presso noi *bambocciate*,[2] fra le quali è più particolarmente da lui menzionata una composizione, dentrovi un gran numero di giovanette occupate in vari lavori di lanificio, ed un fanciullo in atto di soffiare nel fuoco, il cui riverbero ottimamente appariva espresso così nell'interno della stanza come sul di lui volto, genere in cui parecchi secoli più tardi doveano attingere sì grande rinomanza il Bassano, Schalken, Mytens, e soprattutto Gherardo Honthorst, detto *Dalle Notti*. Consimile argomento si trova pure trattato da Filisco in un quadro ove era dipinto l'interno di

[1] *Instit. orat.*, lib. XII, cap. X, 6.

[2] Ne parla anche Plinio: « Idem locoso nomine Gryllum ridiculi habitus pinxit: unde hoc genus picturæ grylli vocantur. » (Lib. XXXV.) In Italia furon dette *bambocciate* da Pietro Laar, soprannominato *le Bamboche*, che singolarmente si particolarizzò in tali opere durante il secolo XVII.

un'officina di pittore. Nè dev'essere tralasciata nel novero de' pittori che da amor di novità furono allontanati dalla primaria pittura, Lala Cizicena, pittrice di grido, la quale assai valse nei ritratti femminili, e che, con ritrovato fin allora sconosciuto, avendo dipinta la propria immagine ricavata dallo specchio, aprì ai pittori una carriera da cui doveva l'imitazione ottenere novello giovamento. Sembra che ella del tutto non isfuggisse dal ritrarre le deformità naturali, e così concorresse a mantenere l'inclinazione degli artefici verso il triviale ed il caricato. È specialmente menzionata da Plinio la figura d'una donna attempata da essa dipinta in Napoli in una tavola di grandissima dimensione.[1] Nella pittura di fanciulli su piccole tavolette fu più d'ogni altro celebrato Pausia, nativo di Sicione e discepolo di Panfilo. Socrate venne indicato quale autore d'un quadro rappresentante la *Pigrizia*. Ctesìloco, discepolo d'Apelle, ardì estendere la pittura burlesca sino agli stessi numi, ed esprimere Giove colla cuffia in capo, che in atto di partorir Bacco, tramandava gemiti muliebri, attorniato dalle Dee che gli facevano ufizio di levatrici.[2] Fra i pittori di bambocciate che più tardi fiorirono in Roma, devesi la prima nostra menzione ad Amulio,

[1] « Lala Cyzicena, perpetua virgo.... et penicillo pixit et cestro in ebore, imagines mulierum maxime; et Neapoli anum in grandi tabula: suam quoque imaginem ad speculum. »

[2] Di tali caricature ove gli Dei erano posti in ridicolo offre singolare esempio un antico vaso, ove era rappresentata la scena principale dell' *Anfitrione* di Plauto. Si vedeva quivi Alcmena affacciata alla finestra, e vestita con ricca tunica ricamata a stelle d' oro. La finestra è assai alta secondo il costume degli antichi. Giove travestito con maschera bianca, e coperto il capo con un modio, a uso Serapide, porta seco una scala, fra i cui gradini ha attraversato il capo. Dall' altra banda sta Mercurio con gran ventre posticcio, tenente con una mano il caduceo capovolto, quasi a nasconderlo, e coll' altra una lucerna, affine d' aiutar Giove a meglio discernere Alcmena, ovvero per indicarle, come Delfi a Simeta nelle poesie di Teocrito, esser egli presto a far violenza col ferro e col fuoco, qualora trovasse la menoma opposizione.

artefice dell'ordine senatorio, il quale con tanto decoro si comportava nell'arte, che anche salito sui ponti, sempre era inseparabile dalla toga magistrale, ed a cui fu come carcere il palagio aureo di Nerone dalle sue opere abbellito. Trattò egli su quelle mura soggetti piacevoli e leggeri, detti da Plinio di minore pittura, e sembra che del di lui pennello poco o nulla rimanesse in verun altro luogo.[1] L'istesso scrittore aggiunge al novero dei pittori, che si esercitarono in simili opere, anche Simo, di cui loda un quadro d'interno rappresentante un giovinetto che stava riposando nella bottega d'un tintore, mentre si celebravano le feste Quinquennali di Minerva. Ludio ebbe altresì rinomanza in Roma fra i pittori di simili bizzarrie che solea dipingere sul muro, esprimendovi cacce, pésche, vendemmie, diporti villerecci, con episodi curiosi di nobili personaggi, e matrone che trepide e barcollanti attraversavano le paludi o i bracci di mare frammezzati alle loro ville, tolte a cavalluccio da rozzi portatori, ovvero salite su giumenti, carri ed altre salmerie, solito ad esercitare il suo pennello in tali scherzi e facete arguzie.[2] Le tavole di Serapione, altro pittore di questo stesso genere, furono, al dir di Varrone, sì numerose da ricoprire interamente in tutta la lunghezza loro le logge Meniane, che per uso dei pittori erano aperte nel foro di Roma. È parimente menzionata da Plinio, che non ne riferisce l'autore, una ridicòla caricatura dipinta in quel medesimo luogo, rappresentante l'effigie d'un uomo delle Gallie, il quale metteva la lingua fuor di

[1] « Umilis rei pictor Amulius.... paucis diei horis pingebat, id quoque cum gravitate, quod semper togatus quamquam in machinis. »

[2] « Varias ibi obambulantium species, aut navigantium terræque villas adeuntium asellis aut vehiculis. Iam piscantes, aucupantesque aut venantes, aut etiam vindemiantes sunt in eius exemplaribus. Nobiles palustri accessu villæ, succollatis sponsione mulieribus, labantes trepidique feruntur, plurimæ præterea tales argutiæ facetissimi salis. »

bocca in atto stravagante.[1] Finalmente fu tra tutti celeberrimo Pireico, detto *Riparografo*,[2] il Teniers degli antichi, il quale in soggetti umili e scherzevoli pervenne a somma gloria, dipingendo interni di botteghe di barbieri,[3] di calzolai, dentrovi animali, vivande, attrezzi, vasi ed altre simili miscee, nelle quali fu d'una finitezza sì squisita, ch'elleno superarono ne' prezzi loro le più importanti opere di altri artefici; a tal modo sin d'allora era il gusto della nazione degenerato. Ed è facile giudicare quanto dovette essere l'incontro di siffatte pitture spesse volte mezzo giocose e mezzo satiriche, in una città e in un tempo di tanta corruttela di costumi o soprabbondanza di lusso, ove le scene dei mimi, che nell'intento loro avean molta analogia con quelle, faceano accorrere al teatro non solo i semplici cittadini, ma i più gravi magistrati e filosofi, come ne conveniva l'istesso Seneca, chiamando col nome di malattia un tale suo appassionamento.[4] L'abbandono del bello per lo stravagante fu però con solenne riprovazione condannato da Plutarco, degno vendicatore dell'avvilimento di sì nobile studio, il quale accennando a quei pittori di Roma, i quali non tenendo verun conto de' modelli venali che, dotati di belle forme, quivi trovavansi così nell'uno come nell'altro sesso, e si davano invece alla ricerca de' più strani

[1] « In tabula pictum (in foro fuit) inficetissime Gallum exerentem linguam. »

[2] Ossia pittore di cose volgari.

[3] Plinio parla altresì di due altri artefici che trattarono tali soggetti volgari in opere di mosaico. Uno fu il celebre *Sosos* a cui si attribuisce la graziosa opera delle tre colombe che bevono in un vaso, appartenente al Museo Capitolino. Un altro lavoro di questo artefice rappresenta l'interno d'una camera non ancora spazzata, sul cui pavimento sono sparsi avanzi di polli, di pesci, torzoli di cavoli, foglie d'insalata ed altri rimasugli d'una cena. L'opera di *Sosos* era poi imitata da un altro mosaicista greco, detto *Eraclito* il quale v'inscriveva il proprio nome.

[4] « Ut ad morbum te vocem meum, Pylades in comœdia, Bathyllus in tragœdia multum a se aberant » (Sen. in *Controv. II.*).

mostri fra coloro che avevano gambe o braccia bistorte, o erano dotati di tre occhi, o d'un capo a guisa di struzzo, o d'altra simile mostruosità di natura mista, diceva che, se tale spettacolo fosse frequentemente esposto allo sguardo, avrebbe generato fastidio ed abborrimento.[1] E per verità suole siffatta impressione essere in noi realmente prodotta ogniqualvolta si mirino un po' continuatamente le sconcezze uscite da certi pennelli fiamminghi, le quali dapprima dilettano per l'ingenuità con cui seppero imitare una natura abbietta e ridicola, ma che poi alla lunga tornano a noia, perchè l'animo umano è così fatto che sol negli oggetti da cui trae alimento utile o interessante; può aver durata la sua compiacenza;[2]

Se si trasferiscono alla scuola italiana i confronti sin qui fatti sulle più antiche, noi troveremo in essa riprodotti nell'ordine medesimo i caratteri del suo accrescimento e della sua decadenza, e si vedrà essere la ricerca del fantastico succeduta a quella del bello, quando le opere dell'intelletto, avendo attinto al sommo di lor perfezione e nelle lettere e nelle arti, incominciarone a declinare da quell'altezza oltre il cui limite non può sollevarsi umana cosa. Ed infatti dando un'occhiata alle nostre principali scuole, noi vedremo l'arte in travaglio per arrivare al grandioso nella prima epoca, spiegarvi un volo sublime nella seconda e talora anche in parte della terza; poi aver principio la corruzione; ed allora, o per questa o con questa, propagarsi nella quarta e nella

[1] « Romæ quidam picturis, statuis, pulchritudine adeo puerorum venalium ac mulierum spreta, in foro monstrorum observantur, et quærunt si qui sint vitiosis tibiis aut cubitis, tribus oculis, aut struthionis capite præditi, denique an sit monstrum abominabile, e mixtis naturis natum, quos tamen si frequenter ad hæc adducerentur spectacula, mox satietas et nausea invaderet. »

[2] « Dedit enim hoc providentia hominibus munus ut honesta magis iuvarent. » (Quintil.)

quinta i pittori di bambocciate, che accompagnano in certo modo il primo rimbambire di sua decrepitezza. È vero che in un tempo ove l'arte dopo lunghi tentativi erasi sollevata all'apice della bellezza fu pur visto uno de' suoi primi antesignani, Leonardo da Vinci, mostrare tutta l'eccellenza del suo ingegno nell'imitazione del brutto colle più grottesche caricature,[1] come in quella del bello avea rivelata una potenza poco raggiunta e meno superata; ma oltre all'essere una tale eccezione atta a confermare anzichè a distruggere la regola stabilita, convien dire, aver egli così operato non già per farne lo scopo dell'arte, ma sì per un certo sfogo di sua mente immaginosa, e come parte di quello studio indefesso che egli si era proposto per ottenere la maggior forza possibile nell'espressione del volto umano,[2] e forse anche per semplice passatempo.[3] Di Michelangelo narrò il Vasari un solo esempio, e tanto più notabile per essere stata cosa,

[1] Esse divennero sempre più bizzarre a misura ch' egli si perfezionò nell' arte; e solea dire egli stesso aversi in così fatte pitture *a venire al punto di far ridere perfino i morti.* La storia pittorica ne riferisce di quelle che, a forza di risa, ammazzarono perfino i vivi. Narra l'Armenini, che avendo un pittore dipinti sopra un muro *un'antica femmina di turpissima forma,* la fece vedere ad un suo amico molto vago di simili caricature, il quale « incominciò con sì smisurata attenzione a riguardare fisso in quella deformità, divenuto tutto immoto pel soverchio piacere dell' animo nel quale egli era, che alfin ricopertosegli gli occhi, perduto ogni sentimento è vigore, il misero si morì. » (*Precetti di Pitt.*, pag. 31 e 32.) La morte di Zeusi accadde nell' istesso modo e per l' istessa cagione. Che l' intensità d' una sensazione intellettuale possa produrre effetti micidiali sul corpo umano, lo prova, oltre all'esempio della morte di Sofocle nel recitare la sua *Antigone*, un altro fatto menzionato dal Malvasia, d' un certo Cattaneo, bolognese, sul cui animo la musica produceva sì potente effetto da forzarlo talora a lasciare star a mezzo una sonata perchè si sentiva venir meno. « Nessuno gli credeva, aggiunge quello scrittore, e da tutti era chiamato pazzo, umorista o frenetico: ed una volta fra l' altre non valendo a resistere all'acutezza e intensità del dolore, restò morto.» (*Fels. Pitt.*, part. IV, pag. 100.)

[2] Vasari, tomo V, pag. 29.

[3] Di fatto le sue caricature si limitarono ad alcuni schizzi che a

com'egli stesso confessava, *affatto contraria alla sua natura,* e fu in occasione d'una disfida avvenuta a modo di celia fra esso ed alcuni di lui amici, quale fra loro riuscisse in fare una figura più sciocca e più scorretta; e « ricordatosi egli d'aver visto in un muro una di queste gofferie, la fece come se l'avesse avuta dinanzi di tutto punto, e superò tutti quei pittori; cosa difficile in un uomo tanto pieno di disegno, avvezzo a cose scelte, che ne potesse uscir netto. »[1] Dalla qual cosa ne consegue doversi affermare che quel grand'uomo, come Raffaello, Tiziano, fra Bartolommeo, e la maggior parte degli altri preclari ingegni, per la cui opera furono allora i giorni più gloriosi della pittura moderna, tutti volsero la mente loro al grandioso e all'eletto della natura, e nessuno prostituì il suo pennello a render l'arte interprete de'suoi erramenti. Soltanto più tardi, quando i lor divini precetti furono o sprezzati o caduti in obblio, l'uso delle caricature si diramò a poco a poco nelle varie scuole italiane, di cui forse nissuna andò immune da simili sconvenevolezze. Infatti facendo principio dalla scuola fiorentina, noi soltanto vediamo sul fine della sua terza epoca, nel secolo decimosettimo, apparirvi Antonio Tempesti, pittore di piccole figure, piene di brio, ma dannose all'arte e al grandioso caratteristico di quei pennelli « benchè tutto facesse perdonare all'estro che lo accendeva, ed alla fantasia che sollevandolo da terra lo guidava per nuovi spazi vietati al volgo degli artefici. »[2] Nella quarta epoca ebbe primo luogo nell'inferiore pittura Baccio del Bianco che, d'indole gioviale e scherze-

guisa d'improvvisazione pittorica egli buttava giù con bravura in un suo taccuino, che sempre recavasi a cintola, per segnarvi le figure strane e curiose che gli si paravano dinanzi per la via.

[1] Vasari, tomo X, pag. 225.

[2] Lanzi, *St. pitt.*, tomo I, pag. 225.

vole, riuscì a maraviglia in ogni maniera di caricature colle sue piccole tele tutte brulicanti di caramogi ed altri simili aborti di natura. Gli tenne dietro da vicino il Bigio, scolaro dell'Empoli, pittore capriccioso, abile in ridurre all'apparenza della figura umana un assembramento informe di frutti o di fiori, ovvero d'istrumenti meccanici di qualunque sorta. Le prime tre epoche della scuola romana andarono esenti da ogni sconvenevole imitazione della natura, e quantunque sino dai primi tempi le piccole figure con cui Pietro Paolo Agabiti trattava alcune sue storie, fossero di mal esempio agli artefici, pur tutti sempre se ne astennero nelle opere loro, e proseguirono a mantenersi nel buon sentiero, o sia quando Gentile da Fabriano, l'Alunno, il Pinturicchio, e Pietro Perugino tentavano d'innalzare la pittura al sublime ove giunsero Raffaello, Giulio Romano e gli altri di lui discepoli, o sia quando nel terzo periodo gli Zuccari, l'Arpino, il Roncalli e il Laureti se ne allontanarono. Solo nel tralignamento di quella scuola[1] sorsero quivi sulle pedate di Pietro Laar, adescati dal prezzo a cui in breve salirono le sue caricature, il Cerquozzi, più di lui spiritoso nelle figure, e Pier Leone Ghezzi, celebre così pel satirico come pel burlesco di sue bambocciate, e più

[1] Fra i maestri, delle cui caricature rimase tradizione onorevole nella scuola romana, dee collocarsi a quel grado primario di cui fu meritevole, Niccolò Pussino. L'autore inglese che ne scrisse la vita, M. Graham, lodò la rara facilità e le spiritose invenzioni di cui quell'abile pittore fece mostra anche in tal genere, citando in particolare il quadro posseduto da M. Dufourny in Parigi, nel quale Fouquières, Vouet e Le-Mercier, rivali del Pussino, erano rappresentati con figure più o meno grottesche: « Il y a beaucoup d'originalité et de piquant dans les détails de cette caricature: et ce n'est pas le seul tableau du Poussin qui nous prouve qu'il était doué de ce genre d'esprit. On peut encore citer dans le même genre son tableau de la *Mort de Philémon*, qui, suivant Aulo Gelle, mourut de rire en voyant un âne manger des figues. » Ma è da notarsi, che anche in tali caricature quell'emulo degli antichi sempre si mostrò com'essi corretto, grandioso, e sollevò, per così dire, la caricatura al suo ideale.

tardi Cristiano Reder, detto Leandro, le cui composizioni nella pittura faceta ebbero allora grandissimo plauso, lo Stendardo fratello dell'Orizzonte, e Andrea Locatelli di pari abilità ne'paesi e nelle figure di piccola dimensione, a'quali si debbono ancora aggiungere il Monaldi, a lui minore nel colorito e nel disegno come pur lo era nelle arguzie del composto, ed Antonio Amorosi, pittore di mercati, di taverne e d'ogni sorta di popolari gozzoviglie. Anche la scuola di Napoli, come cel narrano i suoi scrittori, non declinò all'imitazione delle cose vili o di natura morta, se non verso il termine della terza epoca, alla quale appartennero di fatto il Porpora, lo Spadaro, il Ruoppoli, il Recco e il Belvedere, come alla quarta Antonio di Simone, il Martoriello, il Dominici, il Ricciardelli, ed alcuni altri pittori d'animali o di figurine cariche, il cui pennello, come già quello di Pireico, non isdegnò d'estendersi a dipingere perfino i pesci, le conchiglie, i confetti e i camangiari d'ogni qualità. Salvator Rosa, al quale una musa iraconda dettava versi pieni di frizzante originalità sull'invilimento che deriva alla pittura dall'intromissione di simili frascherie, di cui egli accagionava non solo i pittori ma anche i grandi che loro davano incoraggiamento, fu nondimeno colpevole d'avervi anch'egli talora colle proprie opere contribuito. E senza dilungarci a parlare de'suoi stregonecci, incantesimi, diavolerie ed altre cose fantastiche, ovvero nella descrizione di quella bruttissima vecchia, sua albergatrice, di cui fece il ritratto sott'abito zingaresco, parleremo qui soltanto del quadro della *Fortuna*, ove, guidato dal suo umore satirico, espresse nell'alto della composizione quella dea capricciosa in atto di lasciar cadere i suoi tesori sopra un gran numero di bestie, nelle quali egli adombrava le persone e le condizioni cui voleva mettere in canzone, ed erano « il giumento, il por-

co, il bue, il lupo, la volpe, il bufalo, il castrone, un uccello rapace ed un allocco. Versa la Fortuna dal cornucopio le sue ricchezze e i più belli addobbi, de' quali alcuni indifferentemente vanno a cadere sopra qualsiasi di quelle bestie, ed altri scendono a ricoprire il suolo: e così vedesi il giumento calpestare ghirlande d'allori, libri, pennelli e tavolozze di pittori; il porco tenere fra le sordide zampe ammassate le rose, e pascersi di gran quantità di perle che veggonsi sparse sotto il suo grugno; ed altre siffatte dimostranze d'una verità che il pittore intese far conoscere, cioè, che è proprio della Fortuna di dispensare i suoi beni a chi meno li meritò. » Facendo trapasso alla scuola veneta, noi incontriamo sul limitare della seconda epoca uno de' più chiari maestri, anzi il suo stesso riformatore, Giorgio da Castelfranco, il quale, deviando dal grandioso scopo che in altre occasioni sempre parve guidarne il pennello, lo avvilì a trattare un genere a cui più glorioso eragli l'aver rinunziato.[1] Benchè scevro da siffatte brutture si mostrasse in generale il rimanente della seconda epoca, attratta unicamente com'era dalle maravigliose opere di Tiziano, che tutti chiamò gli artefici all'imitazione di sua maniera, pur fu da eccettuarsene Niccolò Frangipane, il cui genio parve naturalmente inclinato alle cose facete. Non se ne trova veruna menzione nel Ridolfi: ma il Boschini nelle sue *Miniere della pittura veneziana* ne parla come di pit-

[1] Stimò il Ridolfi tramandarcene alcun cenno col descriverci una composizione di quel maestro, definita dallo scrittore col titolo di *gentil pensiero gratiosamente dispiegato*: « In capace tela havea fatto il congresso d' una famiglia, standovi nel mezzo un vecchio castratore, con cappellaccio che gli adombrava mezzo il volto, e lunga barba ripiena di molli giri, in atto di castrare un gatto, tenuto nel grembo da madonna, la quale dimostrandosi schifa di quell' atto, altrove rivolgeva il viso: eravi presente una fantesca con la lucerna in mano, et un fanciullo teneva il tagliere con empiastri, et una fanciulla recava un altro gatto, che defendendosi con le unghie, le stracciava il crine. » (*Merav. dell'Arte*, tomo I, pag. 83.)

tore fantastico, che dilettavasi delle più curiose invenzioni, quali eran fra l'altre certi concerti ove taluno veniva rappresentato in atto di arpeggiare sopra una graticola di ferro a uso liuto, mentre altri accostando un salame alla bocca facea vista di suonar il flauto, o tenea invece di violino una vescica legata ad un bastone: così pure vedeasi una donna intenta a scorrere la tastatura d'una spinetta colle zampe d'una gatta, mentre gli ascoltatori, espressi con abiti stravaganti, con volti ridicoli e contraffatti, occhi stralunati e bocche smisuratissime, moveano a riso chiunque gli riguardava.[1] Verso la metà della terza epoca osserveremo che uno dei più nobili ingegni di questa scuola, l'Aliense, parve anche egli non del tutto abborrente dal dedicare a vili soggetti un pennello avvezzo ad emulare quelli di Tiziano e di Paolo Veronese;[2] la qual cosa fu altresì da rimproverarsi alcuni anni più tardi a Tiberio Tinelli, uno dei migliori discepoli del Bassano.[3] Fra i più bizzarri inventori di questo periodo si deve meritamente annoverare un altro pittore che, quantunque fiorentino di nascita, fu, pel lungo suo soggiorno in Venezia, ascritto a quella scuola, e detto per soprannome *Matteo da Pitocchi*, la cui maggiore abilità appunto consisteva nel rappresentar mendichi e temi bur-

[1] *Ricche min. della Pitt. Venez.*, pag. 10 o 11.

[2] Il Ridolfi fa cenno di una caricatura, ove avendo quel pittore voluto rappresentare il proprio stato dacchè era passato alle terze nozze, e dimostrare come di parenti, anzichè di sostanze, egli erasi in quella occasione arricchito, rappresentò sè stesso in atto di portar sulle proprie spalle la moglie, la balia, lo zio e il figliastro, che furono gli aggiunti della dote ottenuta, e dimostrando una tal opera agli amici solea dire scherzando: « questo è il peso che mi convien portare sino alla morte. « (*Merav. dell'Arte.*, tomo II, pag. 121.)

[3] L'autore sopraccitato parla d'una tavola di questo maestro, ov'egli aveva dipinta una zingara in atto di porcuotere un fanciullo, che era espresso in un'azione alquanto sudicia, o tale da non disgradarne i più sguaiati fiamminghi. (Tomo II, pag. 298.)

leschi composti di molte figure, che andarono a sformare anzichè ad abbellire varie quadrerie di ricchi signori. Rivale di Matteo, visse circa a quei tempi anche Pietro Bellatti, discepolo del Forabosco, le cui opere non ebbero le più lepide nè le più finite, anche tra gli stessi fiamminghi; e verso la metà del secolo decimosettimo, sulla scorta del Boschi, del Civetta e dei due Carpioni apparvero Giuseppe Enzi, co'suoi capricciosi accozzamenti di diversi animali, incredibili stravaganze, simili a sogni di febbricitante, e lamie e spettri e fantasime e maleficii, quali nelle sue epistole ce li descrive Orazio,

> Somnia terrores magicos, miracula, sagas,
> Nocturnos lemures, portentaque Thessala.....

e Faustino Bocchi, eccellente nel rappresentare ogni sorta di pimmei, le cui azioni variò in mille modi che provano la fertile di lui immaginazione.[1] Nella scuola milanese si trova citato da Lomazzo come anteriore al Vinci, un tal Michelino, le cui figure bene espresse, non tanto nel serio quanto nel buffo, rimasero come prototipi ai pittori che dopo esso sopraggiunsero. A qualche distanza dal Vinci sorsero ivi due altri stravagantissimi inventori, Giovanni da Monte e Giuseppe Arcimboldi, il cui capriccio consisteva nel dare una sostanza materiale ad alcuni esseri emblematici o astratti, idea affatto nuova

[1] Il Lanzi riferisce come invenzione capricciosissima un sacrifizio di nani ad un loro idolo, ove si vede uno di essi il quale sta dibattendosi, afferrato com'è nel capo da un granchio. I suoi accorrono alla di lui difesa: e s'appicca una zuffa curiosissima tra i granchi ed i nani. La madre del pimmeo ferito, già ne piange la vicina morte. Simile a Timanto il quale nel suo famoso quadro del *Ciclope*, volendone mostrare la smisurata statua, espresse due piccoli satiri, che con un tirso ne misuravano il pollice, intendendo il Bocchi ad accennare la piccolezza di quel Caramogi, introdusse nel quadro un cocomero di proporzione naturale, che collocato presso quelli vi appariva come un colle elevato.

per cui si trovarono ricercatissime le loro opere. Per tal modo, venendo essi a rappresentare *Vertunno*, la figura che dipingevano nel loro quadro esprimeva quel nume, vista a certa distanza, ma se uno poi vi andava più accosto, riconosceva essere quella pittura soltanto un'aggregazione di frutti colle loro foglie: *Flora* risultava da una varietà di ghirlande insieme intrecciate: *la Cucina*, da un composto di paiuoli, padelle, mestole e pignatte: e il corpo dell'*Agricoltura* si mostrò modellato con canestri, vanghe, aratri ed altri simili attrezzi. Vennero quindi il Magnasco, emulo ai Fiamminghi nell'inferiore pittura, il Cappa che ne tenne scuola in Milano, Sebastiano Ricci, instancabile imitatore d'ogni maniera altrui, e Martino Cignaroli, allievo e rivale dei Carpioni.

Il periodo più glorioso della scuola bolognese, quello dei Carracci, fu il più frequente nell'uso delle caricature,[1] le quali vi erano definite sotto nome di *ritrattini*

[1] Sin dai primi anni del secolo decimosesto era però apparso in quella scuola un uomo di natura festevole e arguta, detto Amico Aspertini, che il Vasari ci descrive « dipingendo con amendue le mani a un tratto, tenendo in una il pennello del chiaro, e nell'altra quello dello scuro; ma quello ch'era più di bello si è che stando cinto, aveva intorno intorno piena la correggia di pignatti con colori in essi temperati, di modo che pareva il diavolo di san Macario con quelle sue tante ampolle. E quando lavorava con gli occhiali al naso, avrebbe fatto ridere i sassi, e massimamente se si metteva a cicalare, perchè chiacchierando per venti, e dicendo le più strane cose, era uno spasso il fatto suo. » Or dunque deridendo costui gl'imitatori di Raffaello come Erasmo quelli di Cicerone, dichiarava dovere d'ogni pittore, imprimere nel suo lavoro l'immagine del proprio ingegno, e secondare l'inclinazione della natura, così che girando per ogni contrada egli copiava qua e là, da praticaccio operatore com'era, quanto gli andava a genio nelle opere de' maestri, e dal vero. La pittura, impicciolita nelle tele dell'Aspertini, prese già sin d'allora avviamento verso l'alterazione a cui doveva più tardi andar sottoposta. Per dare un'idea di sue composizioni trascriviamo qui la descrizione d'una di esse fatta a san Michele in Bosco presso Bologna nel 1514. Dovendo egli dipingere il paradiso; « Fece da una parte un'inesausta luce radiata, come d'un sole, alla quale s'incamminavano in aria, sopra un sottilissimo filo impossibilmente camminando, le anime degli eletti, piccole che appena si vedono, di monaci, di preti, di

carichi, perchè da certi ritratti così esagerati ebbe principio l'esercizio loro, e servirono di piacevole sollazzo ai giovani che quivi studiavano la pittura:[1] anzi, nota il Malvasia, che appunto dalla sagacità mostrata in tal maniera d'imitazione da alcuni loro discepoli argomentassero i Carracci della futura loro riuscita nell'arte, come di fatto avvenne di Leonello Spada, di Pietro Facini, del Camullo e dei due Ferrari.[2] Invalse alquanto cotal pra-

principi, di plebei, d'imperatori, di cardinali, di papi. Dall'altra parte un cielo irato, fosco e nero, tutto pieno di lampi e di saette, che vannosi a scaricare e piovere sopra l'inferno, entro il quale in crudelissimi modi si vedon tormentate le anime dannate. A rimirarle finse una matrona condotta dall'angelo, e tentata da una diavolessa, per la lascivia, che dietro ha la ruffalda: più lunge un banchiere che, appoggiato al telonio, niega la limosina a un poverello.... Finse che di qua s'incamminassero tutti i mortali d'ogni stato, e che giungendo ad un ponte, necessitati fossero a salire sopra una stanga posta nel mezzo in bilico, che se li portava in alto venivano ricevuti dagli angioli, se traboccava al basso trovavano i diavoli pronti a porli nella barca di Caronte.... Sotto poi nel fregio pose due di quei monaci sonnolenti e pensosi col cappuccio tirato sugli occhi, e in un polizzino il suo nome. » (*Fels. pittr.*, parte II.)

[1] Ne furono anzi fatte delle raccolte, che poi si pubblicarono colle stampe, fra cui la più famosa è quella di Lelio Orsini.

[2] La descrizione rimastaci nella *Felsina Pittrice* di una bambocciata attribuita al minore dei Ferrari, prova che tali opere nulla ebbero da invidiare alle più basse del Teniers, del Laar o dell'Ostade. Eccola in precise parole: « Esprimeva essa una vecchia, la quale addormentatasi e lasciatasi cadere il fuso, veniva risvegliata da un furbastrello, che gli avea posto in seno un sorcio ad un filo appeso per la coda, mentre un altro con un trivello le pertugiava per di sotto il vaso di terra accanto al letto. « Soleva egli ritrarre in piccole tele tutti i buffoni che andavano per Bologna, e quelle persone del minuto popolo, che per caricatura di volto o altri difetti rendevansi soggetti di quotidiane risate, quali erano Domenico del Naso, Lazzarin Bizzarrione, il Chiù, il Civetta, Cagnaccino e simili che esponeva in pubblica mostra con applauso incredibile. Dipinse similmente le battaglie de' cani, la pescheria de' gatti e altri ghiribizzi, molto lodati per la bizzaria dell'invenzione. Fu a quel tempo meritevole nell'istesso elogio anche Cesare Baglioni, cervello bisbetico quant' altri mai, che non la perdonava nè a secolari nè ad ecclesiastici, valendosi dell'allegoria e degli apologhi e delle stregherie e di mille curiose invenzioni per burlarsi colle sue caricature di quanti gli si paravano innanzi, senzachè neppur se ne avvedessero, o avesser diritto di lagnarsene. Ammirabile per verità e nauseosa

tica, e si estese in tutta quella scuola,[1] ed al riferire del dotto monsignor Agucchi, il quale avea molta dimestichezza con tutti quegli artefici, ciò avvenne più particolarmente per l'opinione favorevole che ne dimostrava Annibale Carracci, il quale più d'ogni altro vi riuscì eccellente.[2] Soleva egli dire che, quando il pittore « fa bene un ritrattino carico, imita Raffaello e gli altri buoni autori, i quali non contenti della bellezza del naturale, le vanno raccogliendo da più oggetti, ovvero dalle statue più perfette, per fare un'opera in ogni parte perfettissima; perciocchè il fare un ritrattino carico non è altro che

per isconcezza, era parimente una celebre caricatura del Passerotti rappresentante: « Un bruttissim' huomo che palpeggia le *cinne* ad una più mostruosa e stomachevole vecchia, sterminatamente dietro di essi a bocc' aperta gridando il rivale: » la quale tanto piacque ad Agostino Carracci, che uo volle ricavare una copia passata dipoi in mano ai Basenghi. (*Fels. pittr.*, part. II, pag. 244.)

[1] L'inclinazione di quei pittori alla caricatura li portava talvolta ad abusarne in occasioni ove il suo uso era del tutto riprovevole. Vediamo infatti che il Tiarini, benchè uomo serio, malinconico, e celebrato da tutti gli scrittori per la sublimità de' suoi pensieri, non si astenne, per vendetta, dall' introdurre varie caricature nel fresco dipinto a san Michele in Bosco, ove avendo rappresentata la canonizzazione di san Carlo: « E non facendo altro quei nobili padri che alzare la tela dietro cui lavorava, e guardar che facesse, ponendo dentro la fessura il naso; da una parte in un angolo fece la turba spettatrice veduta tutta per i nasi con ridicola caricatura. » Di simil rimprovero fu pure meritevole il nostro Gaudenzio Ferrari, che nella sua *Passione* introdusse, in tutta la deformità della specie, la caricatura di un nano atta a promuovere il riso là dove l'artefice sol dovea volgere ogni sua cura ad eccitare il pianto. Fece anche peggio il celebre frescante Pietro Pancotto, perchè, dovendo rappresentare un Santo Evangelista, espresse nei di lui volto l'effigie caricata e ridicola di un prelato che, per correggerlo d'una sua mancanza, l'aveva fatto star prigione. (*Fels. pittr.*, part. IV, pag. 211, e part. III, pag. 375.)

[2] Le di lui caricature erano tanto più ricercate, che alla satira materiale d'una persona ne andava per lo più congiunta una morale. Per tal modo non solo furono quei ritratti, a seconda delle altrui forme o inclinazioni, ridotti a sembianza del cane, porco, asino o bue, ma a quello d'uno sgabello, d'un orcio, d'una grattugia. Un novo rappresentò il minore dei Ferrari: un guanciale sdruscito da cui usciva la lana, fu Lodovico Carracci; una botte, l'Albani; una lanterna, il Garbieri; un liuto, Achille Calici; un lume da olio, il Massari, ec. ec.

essere più ottimo conoscitore della natura nel rappresentare quel grosso naso o larga bocca, affine di fare una bella deformità in quell'oggetto: ma non essendo ella arrivata ad alterare quel naso e quella bocca, o altra parte, al segno che richiederebbe la bellezza della deformità, il valoroso artefice che sa alla natura porgere aiuto, rappresenta quell'alterazione assai più espressamente, e pone avanti agli occhi de' riguardanti il ritrattino carico alla misura che alla perfetta deformità più si conviene. » La riverenza dovuta alla memoria di quel gran pittore non deve trattenerci dall'esporre, in contrapposto alla sua, un'opinione che dall'esperienza e dalla storia dell'arte ha ormai avuto il suo ratificamento: mentre il paragonare la considerazione di chi medita sulle forme del vero, per ridurle al contraffatto, con quella di Raffaello, che dalle stesse naturali aberrazioni valeva a far emergere la più sublime bellezza, dee dirsi argomento più specioso che giusto. La parità dello studio non può stare a petto colla disparità dell'intento, l'uno essendo volto a migliorare, l'altro a peggiorar l'arte; questo utile, quello inutile, anzi dannoso; uno difficilissimo, a cui solo attinsero i più grandi ingegni, l'altro assai più agevole, e che da poche eccezioni in fuori, parve come un compenso dato dalla natura a menti secondarie, unicamente ad esso limitate. L'avvezzare poi i giovani a ricercare studiosamente durante il lor tirocinio ciò che più sarebbe da sfuggire nella rimanente carriera, ed in vista d'un picciol lucro e d'una picciola lode rinunziare ad una lode e ad un lucro assai maggiore, egli è un ritardarne il corso nello stadio glorioso in cui essi contendono, esponendoli a perdere, come già Atalanta nella palestra di Sciro, la palma della vittoria per essersi fermata a raccogliere i pomi d'oro dell'Esperidi gettatigli da Ippomene. In un tanto agone può dirsi fatto addietro ogni

passo che non è avanti; e la ricerca del brutto, in quell'arte che fu detta l'imitatrice del bello, è deviazione assoluta dal suo scopo. La sola transazione compatibile coll'interesse dello studio sarebbe il concedere ai giovani l'uso della caricatura come gli antichi Spartani concedeano quello del furto, che sol quando perfettamente riusciva, era loro condonato. Sono pure da eccettuarsi dalla regola generale quelle condizioni d'ingegni che si mostrano evidentemente diretti dalla natura a tal maniera d'imitazione, che quantunque secondaria può esser degna di lode per l'abilità di cui vi si fa mostra; meglio essendo operar bene nell'inferiore pittura, che male o soltanto mediocremente, che quasi equivale, nella classica; come pure assai più utile è il riuscir bene in una cosa quantunque minima, che strapazzarne molte altre benchè maggiori.[1] Nei precetti della *Poetica*, che per la correlazione delle due arti sembrano essere stati dettati anche ai pittori, Orazio inculcò di scegliere una materia adattata alle proprie forze, misurando a qual peso bastino gli omeri, e soltanto promettendo un buon successo a colui la cui elezione fosse conforme alla potenza del suo ingegno. Della mala riuscita avvenuta per poco discernimento nella scelta rimase notabile ricordanza nel fatto di Pausia di Sicione, il quale, al dir di Plinio, avendo voluto riacconciare le pitture di Polignoto ai Tespiesi, si mostrò inferiore a sè stesso per non avere operato in un genere che gli fosse proprio.[2] Come a quell'antico, l'essersi voluti ostinare in uno studio a cui non erano chiamati dalla natura,[3] fu nocivo a due uomini di grande

[1] « Satius est unum aliquid insigniter facere, quam plurima mediocriter. » (Plin. iunior., IX, 29.)

[2] « Pinxit et ipse penicillo parietes Thespiis, quum reficerentur quondam a Polignoto picti, multumque comparatione superatus existimabatur, quoniam non suo genere certasset. »

[3] Nella scuola fiamminga è da citarsi, per aver anch'egli commesso

ingegno fra i moderni Italiani, che sarebbero giunti a fama assai maggiore, se si fossero meglio conformati alle proprie disposizioni. L'uno fu Salvator Rosa, che riuscendo maravigliosamente ne' paesi e nelle piccole figure, avea pretensione di far opere grandi, in cui fu mediocre. Narra il Baldinucci, che, essendo un giorno da lui venuto il pittore Onofrio Marinari, animato da vivissimo desiderio di mirarne i paesi, ed avendolo il Rosa lungamente trattenuto ad osservare le sue composizioni di storia, insisteva l'altro con premura perchè gli mostrasse alcuno di que' paesi di cui aveva uditi sì grandi encomi dagli artefici, e replicando egli le istanze, finalmente indispettito il Rosa, gli rispose: « Sappiate ch'io non so far paesi. So ben far le figure, le quali io procuro che sian vedute dagli studiosi dell'arte e da persone di ottimo gusto, come voi sete, per cavare una volta dal capo alla gente questo fantastico umore ch'io sia pittore da paesi non da figure. » Tanto è vero che ingannato dall'amor proprio l'uomo s'acceca sul proprio valore, come sul proprio interesse. L'altro fu Andrea Donducci bolognese, il quale e per colorito, e per tocco brillante, e per macchiette spiritose prevalendo ad ogni altro di quella scuola, ed essendosi voluto, a malgrado del consiglio d'Annibale e di Guido, ostinare nella pittura di figure, senz'avervi il capitale necessario nel disegno, nella notomia e nella pro-

un tale sbaglio, il celebre pittore di fiori Simone Verelst, il quale essendo uno dei primi in quell'imitazione, volle darsi alla pittura di figure. Sedotto dall'amor proprio e dalle lusinghe di due principi, più protettori che conoscitori dell'arte, egli si ostinò in uno studio non confaciente al suo genio, ed illudendosi come suole accadere, ardì paragonare i propri ritratti a quelli del Vandyck e di Kneller. Il pubblico lo derise; ed egli diede in istravaganze per cui, creduto pazzo, fu fatto rinchiudere. E quando, risanato, volle riprendere l'antico suo lavoro, se ne trovò incapace: e così tutto perdette in un genere, senza nulla acquistare nell'altro. (Descamps, tomo IV, pag. 69.)

spettiva, riuscì a molti altri inferiore.[1] Onde conviene affermare che prendono un grande abbaglio quegli artefici, i quali trattando o male o mediocremente la pittura di storia, e deducendo dal genere una precedenza che non possono dedurre dall'abilità, si vanno levando in albagia, e si credono autorizzati a trattar con disprezzo chi si mostra valente in un genere inferiore. Ed a moderarne l'intempestiva arroganza conviene ricordar loro, che non dal genere, ma dall'ingegno viene stabilito l'ordine di priorità nella gerarchia dell'arte, la quale sebbene si trovi meno promossa ed onorata da chi men direttamente attende all'imitazione del bello, pure da nessuna cosa è sì esizialmente oltraggiata e depressa quanto dalla mediocrità de'suoi cultori. Per la qual cosa riducendo in finale corollario le varie osservazioni da noi fatte durante questa nostra disamina sulla storia della caricatura, conchiuderemo in primo luogo essere l'imitazione del deforme un traviamento dal vero scopo dell'arte, il quale o motivò o accompagnò la sua decadenza, e perciò dovere d'ogni artefice che voglia richiamarla al suo primiero grado, evitarne sollecitamente la riproduzione: in secondo luogo, essere però men nocive al suo incremento le opere della inferiore pittura quando buone, che non siano quelle di storia quando mediocri, perchè la mediocrità pittorica è singolarmente prolifica, stante il suo andar terra terra, e, come lo nota il Lanzi,[2] opera sulle masse colla stessa efficacia e generalità che la mediocrità oratoria.

Creata a bella posta per servir d'esempio all'applicazione dei principii sin qui enunciati sembra essere la spiritosissima tela appartenente al nostro Museo, ove il Teniers assortiva, in perfetta armonia di volti, di canti

[1] *Fels. pittr.*, tomo II, pag. 96.
[2] Lanzi *Stor. pitt. d'It.*, tomo II, pag. 109.

e di strumenti, un concerto di stuonatori briachi che piantarono orchestra in una sudicia osteria fiamminga. Nel considerare quest'opera, degna del pittore e di sua scuola potrà ciascuno riconoscere a qual grado di bassezza vi si mostri un'arte, un giorno rivelatrice delle sembianze celesti, e che qui ora si mostra qual vile mezzana delle più turpi deformità umane. A lei singolarmente convengono quelle parole che un dì la musa di Milton suggeriva all'angiolo dicaduto:

> O foul descent! That I who erst contend'd
> Whith Gods to sit the high'st, am now constrain'd
> Into a beast, and mix'd with bestial slime
> This essence to incarnate, and imbrute
> That to the hight of Deity aspir'd..... [1]

Eppure è forza convenire che, a malgrado della sua bassezza, l'imitazione spiritosa e vera della natura basta ad eccitar nell'intelletto una compiacenza che lo attrae e lo lusinga. Ciò che più è da considerarsi in tale composizione, si è la semplicità de'mezzi con cui il Teniers sapeva ottenere effetto ed armonia. Poche tinte vivide sul primo innanzi, che richiaman l'occhio: tutto il rimanente quieto e subordinato, quasi ad accompagnamento, e per valerci di un paragone musicale, simile al coro di un dramma, il quale è soltanto destinato a far valere l'aria principale che sorge a ferir l'orecchio dal primo limitare della scena, mentre l'altro si rimane in distanza verso il fondo. Infatti se osserviamo di che si compone tutto il risalto di tal quadro, altro non vi troviamo se non una camicia bianca ed un berretto rosso. Tutto il resto, mantenuto nelle variazioni dei tuoni bigi, poco o nulla

[1] Milt. *Parad. lost*, IX, 599: « Umiliante abbiezione! che io già glorioso di combattere contro gli Dei per sedermi più in alto, sia ora astretto di unirmi ad un immondo animale, e misto al suo fango così incarnare questa essenza, imbestiando colui che aspirava all'altezza della Divinità! »

pretende. Una vasta parete affumicata offre il tranquillo spazio de'suoi tuoni giallognoli, chiari ed armoniosi, a far trionfare il gruppo principale. Il gruppo secondario s'unisce col fondo: lo sguardo si trova soltanto piacevolmente richiamato da un trofeo musicale estendentesi sul primo piano, che forte di rilievo e colpeggiato squisitamente, compie l'equilibrio delle intuonazioni che producono quel bell'effetto. Nel considerare il suonatore e cantore forsennato,[1] ricordante quello del Boccaccio, che « sforzandosi bene di mostrarsi un gran maestro di canto, pareva un asino che ragghiasse, »[2] e l'altro che senza soggezione sta accordando il liuto mentre i compagni proseguono suoni e canti, e l'altro che pigiandosi il naso si sforza di concorrere con quella specie di muglio alle dolcezze della generale armonia, è impossibile non prender parte alla giocondità che animò il pittore nel ritrarre tal gruppo dal vero. Se però questa composizione fosse caduta in mano all'Achillini che, secondato dal Malvasia, dal Sacchi e dall'Albani, con tanto zelo inveiva contro l'avvilimento della pittura, egli avrebbe notato al Teniers, come fece parecchie volte a Leonardino Ferrari,[3] poter l'artefice (anche quando voglia scherzare) comportarvisi nobilmente, e sbizzarrire il suo estro senza cadere in siffatte scurrilità. Anacreonte, ebrio e coronato di rose, in atto di suonar la lira, cantando inni all'Amore ed at-

[1] Chi avesse sentito costui sarebbe stato probabilmente del parere di quell'Ateas, re degli Sciti, vinto da Filippo il Macedone, che udendo cantare un prigioniere greco, detto Ismenia, diceva: « Io preferisco il nitrito del mio cavallo alla voce di quell' uomo. »

[2] Bocc. *Decamer.*, nov. LXXII.

[3] Egli dipinse un giorno una *Morte in una fucina in atto di battere il ferro della falce al Tempo;* composizione che gli fe' far l'Achillini nemico al deforme, per modello dei pensieri con che poteva, gli disse, scherzare anche nobilmente, e a suo piacere sbizzarrirsi, e fra' peggiori farsi conoscere il migliore.

torniato dalle più belle donne di Teos o della corte di Policrate, avrebbe pòrto al pittore un soggetto analogo a questo, ed altrettanto proprio a sfogarne la fantasia, quanto atto a mantenere illeso il decoro dell'arte. Ma il Teniers, che così operando, ad altro non avrebbe forse riuscito se non a produrre un'opera fredda e perciò insipida, come quello che era incapace di esprimere un sol volto avvenente, ha risposto al rimprovero con questa spiritosissima scena di taverna. Nè certo potea trovar più valevole argomento.

APPENDICE.

RICORSO
DEL DIRETTORE GENERALE DELLA REAL GALLERIA
AL PARLAMENTO NAZIONALE.

Onorevoli Signori,

La degradazione operatasi durante il corso di quattro anni nelle preziose tavole della *Pinacoteca,* aperta agli studi pubblici dal re Carlo Alberto, dimostrandone ogni giorno più inevitabile la perdita, qualora essa non venga reintegrata nella specialità di condizioni che ne tutelano l'esistenza, io sottoscritto, Direttore Generale di essa, ho stimato mio formale dovere invocare il patrio senso che sì altamente contraddistingue il Parlamento, onde sia per sua opera conservato alla nazione uno dei più nobili monumenti che illustrassero il regno di quel magnanimo principe.

È a vostra notizia, o signori, che la collocazione degli uffizi del senato nell'interno della regia Pinacoteca necessita, durante la metà dell'anno, l'uso dei caloriferi nelle sue sale, cosicchè durante la metà dell'anno una causa attiva di degradazione è quivi quotidiana e permanente, nota cosa essendo come, a motivo degli elementi perniciosi che ne sono inseparabili, il calore artificiale condotto oltre a un dato grado riesca, e come essiccante e come dissolvente, pregiudicevole all'integumento colo-

rativo delle tele. E quantunque in virtù d'una misura unanimemente adottata dall'ufficio della presidenza e approvata dal senato, sia, fin dai primi tempi di suo collocamento nel real castello, stato risoluto che la temperatura delle sale occupate dagli uffizi mai non debba oltrepassare il dodicesimo grado termometrico (ambiente che giudicato bastevole alle persone è ancora soverchio ai dipinti), nulladimeno non di rado avviene che o per la negligenza degl'inservienti, o per l'indiscrezione degli scrivani impiegati negli uffizi, o per casi fortuiti, o finalmente per la stessa difficoltà di regolare esattamente l'azione dei caloriferi, riesca inutile quella tutelare disposizione. Conviene inoltre aggiungere che ai danni direttamente prodotti dal calore, ne vannò, per la natura delle cose, inseparabili molti altri, di cui niuna previsione o sollecitudine può nè antivenire, nè togliere i pericoli, cioè l'azione della polvere e del fumo, e, peggio ancora, l'aprirsi a questo un libero sfogo esterno colla repentina introduzione di una colonna d'aria gelida che, per l'improvvisa sua reazione sulla superficie dei quadri, è loro d'altrettanto nocumento.

Tale è pur troppo (comincia ormai il quinto anno) lo stato pericoloso della rinomata quadreria dei Reali di Savoia, alla cui creazione concorrevano o i più gloriosi per dottrina, o i più gloriosi per armi, fra i principi dell'illustre prosapia, Carlo Emanuele I e II, il principe Tommaso, il cardinale Maurizio, il principe Eugenio, e quello che più di tutti erane benemerito verso la patria, perchè dall'abbiezione di domestica suppellettile la elevava alla dignità di nazionale instituto, il glorioso re Carlo Alberto.

Le pagine della storia ci riferiscono con qual brutale iattanza i conquistatori di tutte le età e di tutte le nazioni da Serse a Paolo Emilio, da Paolo Emilio a Genserico,

e da Genserico a Napoleone, abbiano stimato principale trofeo di loro vittorie le più insigni opere della pittura e della statuaria, le quali da una civiltà fatta più matura dal progredire dei secoli dovrebbero ormai considerarsi come inviolabilmente protette dalla sublime salvaguardia del genio delle vinte nazioni. Voi tutti, o per memoria propria o per altrui tradizione, vi rammentate come sulla bandiera trionfante, che procedeva gli eserciti del gran Capitano del secolo, rifulgesse inscritto in lettere d'oro, accanto alla lunga sequela dei re vinti e dei popoli debellati, il lagrimevole catalogo dei preclari capolavori della pittura italiana, che, ridotti in cattività sotto la dizione della forza, erano destinati a superbo ornamento del suo trionfo, e ad attestare (diceva l'inscrizione) le gesta dei Francesi quando fosse scomparsa dal mondo la presente generazione. Il qual fatto pienamente dimostra quanta stima quel grand'uomo, sì fatale all'Italia, facesse di quei rari cimelii dell'antica pittura, da lui tolti alle nostre città, e che ora fra noi giacciono non solo deplorabilmente negletti, ma più deplorabilmente esposti ad inevitabile rovina.

Nè crediate già che il rapimento delle nostre più belle tavole in tal generale spoglio d'Italia sia qui da me articolato a modo di locuzione rettorica: mentre sopra non poche di quelle che or figurano sulle pareti del reale Castello si leggeva (e su alcune tuttora si legge) un'iscrizione, appostavi dalla stessa mano del rapitore, il quale affine di registrare un esatto catalogo delle sue prede, che in lungo ordine venivano a schierarsi nelle aule del Museo di Parigi, sul tergo di ciascuna tavola ne segnava accuratamente la provenienza. Si leggono su parecchie della nostra raccolta le seguenti parole: *Tableau envoyé de Turin,* col millesimo del 1802 o 1803. Osservando tali opere, convien dire non potersi se non rendere una per-

fetta giustizia al discernimento che nella scelta loro dirigeva i nostri nemici. Notate, o signori, che su quelle così contrassegnate suole però osservarsi un altro millesimo, quello del 1816 colle parole: *Quadro rimandato da Parigi*, le quali indicano come la spada avesse riconquistato ciò che la spada aveva rapito.

Pochi anni ancora, o signori, e poi questi tesori d'arte che le armi francesi c'involavano, che le nostre armi e quelle degli alleati ci restituivano, avranno cessato di essere. La incuria nostra avrà compiuto ciò cui non bastarono nè la falce del tempo, nè il ferro del nemico, nè il duplice valico dell'Alpi. E quei mirabili monumenti per tanti anni e con tanto dispendio assembrati, che con gelosa custodia erano stati conservati dagli stessi nostri nemici, saranno stati distrutti da noi. Allora la storia inflessibile registrerà ne'suoi annali anche la data di quella barbarica devastazione. E sapete qual sarà tale data? sarà quella stessa che segnò le instituzioni donate ai suoi popoli dal re Carlo Alberto! Allora sulle ultime reliquie ancor rimanenti di tanti capolavori, al séguito delle due inscrizioni di un dato quadro: *Envoyé de Turin* e *Rimandato da Parigi,* una mano vendicatrice segnerà l'inscrizione seguente: *Perito in Torino nel palazzo del Senato!* È vero che un gran compenso sarà a quei giorni assicurato alla nostra patria, ed è questo: che se mai irromperanno dalle chiuse dell'Alpi altri conquistatori, essi più non saranno in grado di rapirci i tesori dell'arte nostra, nè più potranno inscrivere sulla propria bandiera i Raffaelli, i Tiziani, i Paoli Veronesi, i Rubens, i Vandyck da essi involati alla Galleria di Torino. Sarà in vero una segnalata vendetta contro l'ingordigia dei nostri nemici. E intanto il limite d'Italia, che il più magnanimo de'nostri principi avea segnato sulla vetta delle Alpi, innalberandovi i nobili vessilli del ge-

nio italiano, sarà di nuovo trasferito sulle rive del Taro e del Ticino!

Risolvere, affinchè un tanto vitupero non disonori un'èra di gloria e di libertà, questo è quanto ora appartiene alle due Camere del Parlamento.

Io ho soltanto fin qui richiamata la vostra attenzione sul crescente deterioramento della regia Pinacoteca, avendo, come di ragione, dovuto assegnare il primo posto in questo mio ricorso al più grave degl'inconvenienti che derivano dall'infausta congiunzione di due instituti che per opposizione di natura scambievolmente si pregiudicano. Ma rimane ancora un secondo fatto non meno importante da prendere in considerazione, ed è che la presenza degli uffizi del senato nelle sale della galleria annulla del tutto, durante una gran parte dell'anno, l'utilità di questo pubblico instituto, così in riguardo ai cultori e agli amatori della pittura i quali da ogni parte dello Stato accorrono alla capitale, come in riguardo ai forestieri che dalle varie contrade d'Europa si conducono a visitarla.

Frequenti e giuste sono le lagnanze che dagli uni e dagli altri vengono mosse nel vedersi così defraudati, i primi di un mezzo unico ad ottenere gl'impareggiabili ammaestramenti dell'antichità in un'arte ognor più volgente all'occaso e in cui il presente non destò finora emuli al passato: gli altri che usi, pellegrinando in Europa, a trovare aperto all'investigazione loro il sacrario delle arti in ogni capitale, usi a veder le più colte nazioni tributar pubblica riverenza a quelle immortali memorie dei secoli, che abbellirono la vita di tante generazioni; quei colti viaggiatori, dico, non poco si maravigliano quando, giunti sul limitare della nostra galleria, apprendono che essa è fra noi inospitalmente chiusa allo straniero, ed esclusivamente aperta non già ai pittori, ma ai senatori del re-

gno. Infatti poteron quelli allorchè visitarono la Baviera o la Sassonia, Stati minori del nostro, ammirare in Monaco e in Dresda sontuosi edifizi appositamente eretti alla conservazione e allo studio delle antiche pitture, mentre appena posero essi il piede nella prima capitale italiana a piè dell'Alpi, trovarono ivi chiuse le porte della pubblica Pinacoteca, ed una raccolta celebrata da chiari scrittori indigeni ed estranei rimaner presso noi negletta ed infeconda allo studio, tornata all'antica condizione di domesticità, da cui l'avea sollevata un principe magnanimo; cosicchè altra differenza ormai non corra fra la destinazione di que' capolavori prima e dopo il regno del re Carlo Alberto, senonchè prima essi erano considerati come masserizie del palazzo reale, ed ora lo sono come masserizie del palazzo senatorio; onde il regno di quel munifico Mecenate delle arti rimane come un oasi fra due deserti, e il suo patrocinio a quelle gentili discipline e la sua munificenza a'loro cultori sembrano omai sepolte, colle sue ceneri, nel tumulo di Superga.

E avvertite, o signori, che mentre noi, infiammati da un fervore di patria economia, ci risolviamo a risparmiare qualche migliaio di lire che costerebbe il tramutamento o della camera senatoria, o della Pinacoteca, noi sacrifichiamo invece qualche milione che ha costato e vale la nostra quadreria, la quale al giudizio degli intelligenti superò nel corso di pochi anni quella rinomata di Brera, e che per la collezione dei maestri fiamminghi è certamente la più ricca d'Italia, anzi già era fin dai tempi in cui (prima de'nuovi acquisti) tale la decantava nel suo libro il dotto abate Lanzi. A questa osservazione se ne arroge un'altra; essa pure di qualche peso. Ed è che quando l'antico tesoro del palazzo Madama sarà andato perduto, niuna pecunia nostra basterà a reintegrarvelo; perchè le opere de'grandi maestri, ogni nazione che le

possiede, se le tien preziose, e le custodisce con quella gelosa sollecitudine di cui le riconosce meritevoli. E conviene inoltre notare che quelle veramente insigni già tutte si trovano deposte nelle primarie gallerie d'Europa, onde le altre che giornalmente vanno in commercio sono o secondarie per ristauri, o secondarie per autenticità, o del tutto apocrife, mentre (ed a questo importa badare) le mani che produssero quelle che fanno la maraviglia e l'invidia dell'età presente giacciono ora gelide nei sepolcri, donde più non sorgeranno a dipingerne di nuove per la regia Galleria di Torino.

Io fortemente m'avviso che anzichè permettere si compia del tutto la rovina già incipiente della nostra quadreria, e che negli annali della pittura italiana l'epoca dello Statuto faccia riscontro a quella in cui fiorirono i Vandali ed i Goti, miglior cosa sia ricorrere all'espediente (di cui solo finora tra i principi italiani diede l'esempio il duca di Lucca) quello di vendere ai forastieri la nostra raccolta; più ragionevole essendo che ad altri artefici e ad altri paesi sia utile, venduta, quella che distrutta, più non lo sarebbe ad artefice e a paese nessuno; e di minor vergogna a noi l'aver permesso che cessasse d'essere nostra, anzichè cessasse d'essere.

Queste parole articolate con qualche amarezza, perchè articolate dopo un lungo intervallo in cui rimanevano inutili quelle da me solennemente pronunziate sin dal 1849 a cessare la micidiale unione del senato colla Pinacoteca, queste parole d'espresso richiamo io ho stimato rivolgere all'intero parlamento, avendo speranza, anzi certezza, che dalla patria vostra carità siano udite ed esaudite, e che dalla semplice esposizione de' fatti apertamente così dichiarati sia per nascere con qualche sollecitudine una disposizione riparatrice di tanto pubblico danno. Trattandosi d'un interesse altamente nazionale, trattandosi

di una gloria che dal passato si riversa sul presente e dal presente sull'avvenire, trattandosi d'un'eredità degli avi che importa tramandare intatta ai nipoti, ho stimato, ripeto, mio assoluto dovere, come capo d'un'instituzione di cui piacque al re Carlo Alberto eleggermi a fondatore, insistere con qualche ressa presso voi, implorare altamente l'opera vostra, pregarvi in nome della civiltà subalpina di voler associare alla mia debole voce quelle voci nobili e faconde che risuonano nell'una e nell'altra assemblea parlamentare quando si trattano quistioni toccanti all'onor nazionale, non dubitando che niuno sia per tutelare più validamente un monumento che è di gloria e d'utile alla patria, che quelli a cui ella stessa ne conferì l'onorevole mandato nel Parlamento.

Mi pare ora indispensabile il qui tentare di scusarmi dell'apparente ostinazione con cui mi si potrebbe accagionare di persistere in un piano già altra volta proposto, e per cui il palazzo Madama continuerebbe ad essere in tenuta non della camera senatoria, ma della regia Galleria. Se si trattasse di un grado onorifico, la dignità parlamentare del senato non permetterebbe certamente la menoma esitazione nel tributargli la debita precedenza. Ma in tal quistione non si tratta d'un cerimoniale, ma d'una necessità. Una galleria è un'instituzione destinata allo studio dell'arte; onde, per sua natura propria, la luce è l'elemento per cui è utile, senza cui è inutile la sua esistenza. E si noti che nel linguaggio artistico la parola *luce* differisce dal significato che ha nel linguaggio volgare. In questo è luce tutto che è chiarore, cosicchè un appartamento esposto a giorno, attorniato da edifizi bene imbiancati, o da un giardino verdeggiante che ne rallegrino la vista, è comunemente giudicato godere d'una bella luce. Una siffatta luce è di poco preferibile alle tenebre nello studio della pittura. Parlo cose note *lippis et*

tonsoribus, note a chi sol mediocremente si conosce di tali teorie. La luce che conviene allo studio dell'arte è la luce primitiva e diretta, perchè la luce reflessa àltera i tuoni della pittura, e falsa la visione del pittore. Per la qual cosa di tutti i luoghi proposti per effettuare la traslazione della galleria, l'unico idoneo sarebbe stato il castello del Valentino, meno il lato prospiciente a levante (quello appunto a cui per mala sorte guardano le principali sale) che dai reflessi verdi della collina sarebbe fatto non solo inutile ma nocivo a chi studia. E, oltrecchè il rimanente dell'edifizio sarebbe scarso alla numerosa nostra raccolta, conviene osservare che, stante la lontananza di quel castello dal centro della città, ne sarebbe l'accesso assai gravoso alla maggior parte degli artisti, non troppo usi a valersi dei mezzi artificiali di locomozione consueti alle classi più agiate. L'inconveniente della luce reflessa dai vicinanti edifizi, e la piccola dimensione delle sale non permettono poi assolutamente di valersi nè dell'Accademia Albertina, nè dell'antico Collegio delle Province.

La vastità locale è una seconda condizione esclusiva di una galleria, onde gli artisti vi abbiano spazio sufficiente ai treppiedi, tavolini, cassette di colori e altri attrezzi indispensabili alla professione, e possano capire alquanti anche in una medesima sala come di frequente succede, e talvolta anche intorno ad un medesimo originale. Inoltre è da avvertire che quanto n'è maggiore il numero in un sol luogo, tanto più se ne agevola la sorveglianza ai custodi, come avviene così nella Galleria degli Uffizi a Firenze, come nel Museo Napoleonico a Parigi, ove uno o due inservienti bastano all'immensa lunghezza di quei grandiosi androni, che con una sola occhiata essi trascorrono di cima a fondo. E quanto sia gelosa e importante la sorveglianza che si richiede in tali pubblici luoghi, ove non tutti, che v'accorrono, sempre

sono dotati di quei riguardi e di quella moralità che ne renderebbero superflua la custodia, numerosi esempi lo attestano.

Perciò essendo il palazzo Madama, ove dal glorioso suo fondatore era primariamente collocata la galleria, il solo luogo che in sè riunisca le varie condizioni di luce, di spazio e di centralità necessarie e inerenti alla natura di quella, e sinchè nel quesito da risolversi, la quistione economica figurerà come principale, non credo sianvi altre possibili soluzioni di quelle che, in un grado più o men dignitoso, vennero da me qui definite. Quando avverrà che il governo si trovi in tal latitudine pecuniaria da poter dedicare soltanto una somma di cinque o seicento migliaia di lire all'erezione di un vasto edifizio appositamente costrutto per accogliervi i capolavori dell'arte antica, allora chiaro apparirà dal fatto se l'attuale opposizione del direttore al remuoverli dal palazzo Madama sia stata a lui suggerita da ostinazione personale (epiteto forse meno preciso, trattandosi d'un interesse pubblico) ovvero abbia a considerarsi come un dovere impostogli dalla ragione dell'arte.

Frattanto, o signori, finchè il presente ricorso al Parlamento non abbia sortito l'effetto che da esso ragionevolmente attende la pubblica espettazione, io ho giudicato essere primario fra gli obblighi impostimi dalla suprema direzione della regia Galleria quello di tutelarne le rare tavole, ricorrendo al solo mezzo di preservazione che per me si trovasse applicabile nel limite della mia autorità, e conformemente alla personale malleveria che dal re e dalla nazione mi venne imposta. Il perchè, alla riapertura del senato nell'attuale sessione, i principali dipinti della regia Pinacoteca, non solo quelli la cui degradazione già era più o meno inoltrata (a norma del qui aggiunto catalogo compilato da un valente artista), ma

tutti quelli la cui preziosità imponeva di non lasciare esposti a un danno quantunque eventuale, vennero staccati dalle pareti degli interni uffizi, e accuratamente raccolti in un particolare deposito, ove giaceranno infecondi all'arte, finchè non possano, senza pericolo, ritornare alla primitiva loro destinazione, meglio essendo che tali siano nel tempo che in perpetuo, e dovendo la loro chiusura anteporsi alla loro rovina.

Adottando d'urgenza una tale misura ho inteso, onorevoli signori, a meritare la vostra e la pubblica approvazione, e spero averla ottenuta. Io ho provvisto a salvare il tesoro nazionale da ogni iattura: a restituirlo alla nazione e all'arte provvederà il Parlamento.

Torino, 22 novembre 1851.

ROBERTO D'AZEGLIO.

Noi sottoscritti, dietro l'invito ricevuto dall' onorevole signor Senatore R. d'Azeglio, Questore nel Senato del Regno, e Direttore Generale delle Regie Gallerie, ci siamo adunati nella Sala della Regia Pinacoteca del Castello Madama, ed abbiamo ad unanimità concluso che i Caloriferi ivi esistenti, muniti di tubi di ferro, oltre allo spandere soventi fumo, agente questo nocevolissimo ai dipinti eseguiti su tela, tavola, marmo o lastra di rame, coll' eccessivo calore che trasmettono sopra la superficie dei dipinti stessi, non possono a meno di arrecare, come già arrecarono, danno di gran riguardo a quei Capo-Lavori che fanno l' ammirazione di tutti i periti dell' arte; epperciò essere indispensabile che il Governo provveda acciò quell' antica raccolta non vada irreparabilmente perduta.

In fede: Torino, il 24 novembre 1851.

Seguono le firme che nell' originale sono le seguenti:

Cav. Professore PELAGIO PALAGI.
Cav. Professore GONIN FRANCESCO.
Professore ARIENTI CARLO.
Professore AYRES PIETRO di Savigliano.
Professore CUSA MICHELE.
Professore GANDOLFI LUIGI.
Professore VACCA LUIGI.
Professore MARGHINOTTI GIOVANNI.
AYRES VITTORIO, Pittore

Certifico che la presente dichiarazione è identica coll' originale segnato ed approvato dall' onorevole Signor Senatore Roberto d'Azeglio, Direttore Generale delle RR. Gallerie, ec., ec.

Prof. P. PALMIERI
Ispettore della Regia Galleria de' Quadri
del Palazzo Madama.

Torino, il 24 novembre 1851.

NOTA

DEI DANNI PIÙ RILEVANTI

CAGIONATI ALLA REGIA PINACOTECA

DAI CALORIFERI COLLOCATI NEGLI UFFIZI DEL SENATO.

Prima Sala.

In questa sala, benchè assai grande, sono i guasti rilevanti non[1] tanto per le screpolature del colore o sollevamento di esso dalle tele, quanto per un sensibilissimo ingiallimento e abbassamento di lumi cagionato dalla presenza del fumo.

La famosa e preziosa CENA, detta *della Maddalena*, di PAOLO VERONESE, ha sofferto più delle altre grandi tele di Paolo, collocate nella stessa sala: essa ha perduto molto di quel brillante di colore meraviglioso, e va deperendo di giorno in giorno.

Il N° 85. Bel quadro del BADILE, maestro del sovraccitato CALLIARI: ha il colore sollevato assai, e minaccia rovina.

» 84. Opera bellissima del CANALETTO: è nella stessa condizione per soverchia aridità di colore.

Seconda Sala.

Il N° 127. Opera distinta di GUERCINO: ha moltissime screpolature recenti.

» 123. Meravigliosa opera di CESARE DA SESTO: è ingiallita moltissimo, e n'è inaridito il colore.

» 120. Altro bel dipinto di GUERCINO (*L'Ecce Homo*): è assai screpolato e n'è sollevata la superficie.

[1] Non si parla in questa sala che dei guasti cagionati ai quadri di maggior pregio, giacchè quasi tutti gli altri di merito inferiore hanno sofferto egualmente tutti (più o meno) come i qui notati.

Terza Sala.

In questa sala i danni sono grandissimi. Lo stupendo quadro di DANIELLO da Volterra, già della Galleria Gerini di Firenze (N° 212), ha il colore straordinariamente sollevato e screpolato in più luoghi importanti.

Il N° 198. È assai ingiallito e screpolato (GIO. BELLINO).
» 190. Bellissimo FRANCESCO FRANCIA: è orribilmente rovinato e pressochè perduto per screpolatura e sollevamento di colore vicino a distaccarsi, e per incurvamento delle tavole su cui è dipinto.
» 203. Il *Padre Eterno* di GUERCINO: è inaridito molto e screpolato totalmente.

Quarta Sala.

I quattro elementi d'ALBANI hanno molti guasti, ma principalmente l'*Acqua* ed il *Fuoco*. Gli altri ALBANI tutti, e i piccoli specialmente, deperiscono e si screpolano molto.

Il N° 236. (*L'Erodiade* di LUINI) è pure soverchiamente danneggiato e a metà perduto.

Quinta Sala.

Il N° 247. (*Sacra Famiglia* di VANDYK) è screpolato assai.
» 250. (*Luca* di LEYDEN) ha il colore sollevato e ribollito in alcuni punti.
» 251. (RUBENS) è screpolato assai.
» 246 (VANDYCK) ha il colore increspato ed è abbassato il tono per l'azione del fumo. [1]
» » (OPERA DI MYTENS, Ritratto di Carlo I re d'Inghilterra, è screpolato assaissimo.
» 266. (Il bel *Borgomastro* di REMBRANDT) ha il colore screpolato ed increspato assai.

[1] Il fumo, inevitabile nei caloriferi, a seconda delle stato dell'atmosfera esterna esercita un'azione micidiale su tutti i quadri, intorbidandone le tinte; ma è più appariscente in quelli che hanno tinte più chiare e brillanti e vernici più grasso. Questo danno del fumo è il più inevitabile per qualunque temperatura.

Il N° 261. (*Sacra Famiglia* di Rubens) è danneggiato in più parti ed è affumicato.

» 242. (*Maravigliosi putti* di Vandyck): comincia a risentire e dimostrare una leggera screpolatura universale, ed ha i lumi delle vesti e delle carni abbassati per l'azione del fumo.

Sesta Sala.

Il N° 305. (Vanderwerf) è screpolato assai.

» 303. (Vandyck) ha curvate le tavole di cui è composto, e minaccia gravi danni sulle unioni di esse tavole.

Settima Sala.

Il N° 326. (Bellissimo Gherardo delle Notti) è orribilmente rovinato; il colore dove è increspato e dove è screpolato moltissimo. Questo dipinto corre a irreparabile rovina.

» 305 e il 312 (Mieris) come ancora il 309 (altro Mieris) sono screpolati e ingialliti assai.

Ottava Sala.

Il Rembrandt, il Wouwermans e il Teniers, figlio, soffrirono per l'azione del fumo più che per il calore; hanno per altro delle screpolature ancora assai notevoli.

Il N° 374. (Bellissimo Spranger) è moltissimo danneggiato per sollevamento e increspamento di colore.

» 385. (Il quadro rappresentante *un procuratore* di Teniers, il vecchio, ha parimenti il colore sollevato ed è reso opaco dal fumo.

» 387. (*La S. Margherita* di Poussin) risente eguali e forse maggiori danni.

Opina lo scrivente che ciò che reca la maggiore offesa a questi dipinti, oltre il fumo e il calore non sempre limitato a 12 gradi, sia il rapido passaggio dal caldo al freddo per la cessazione del riscaldamento spesso improvviso; l'umidità poi e i principii eterogenei,

e spesso caustici, che il fumo deposita sulla superficie dei quadri, concorrono potentemente ad affrettare la rovina di questi tesori sì poco apprezzati.

Torino, 18 novembre 1851.

Segnato all' originale:

CAMMILLO PUCCI.

Certifico che la presente copia è identica coll' originale.

Prof. P. PALMIERI
Inspettore delle RR. Gallerie.

FINE.

INDICE.

Storia della Letteratura Russa per Stefano Sceviref e Giuseppe Rubini. — Un volume. . . . . *Lire Italiane* 4

Opere di Luciano, voltate in italiano da Luigi Settembrini. Volume 2°. 4

Discorsi Economici, Storici e Giuridici di Enrico Poggi. — Un volume. 4

Marcantonio Colonna alla Battaglia di Lepanto, per il P. Alberto Guglielmotti, Teologo casanatense e Provinciale dei Predicatori. — Un volume. 4

Paesaggi e Profili di Giuseppe Torelli. — **Paesaggi**: *L' orrido di sant' Anna. — I Castelli di Cannero. — Cimitero e Parco. — L'Ospizio di Valdobbia. — Il Monte Rosa. — La Madonna del Sasso — La Foresta di Roasenda. — Il Castello di Novaro. — La via Bellezia. — La Statua di Carlo Borromeo.* — **Profili**: *Alberoni. — Castelvetro. — Byron. — Castiglione. — Franklin — Goldoni. — Frugoni. — Ettore Santo.* — Un volume. 4

Saggio su la questione del Matrimonio, di Giuseppe Piola. — Un Volumetto. 2 50

Della Tirannide Sacerdotale antica e moderna, e del modo di frenarla, all' effetto di promuovere e stabilire la indipendenza e libertà delle nazioni, e segnatamente d' Italia, Quadro Storico-Filosofico di Lisimaco Verati. — Un volume. 4

Prose di Giuseppe Nicolini nuovamente ordinate dal Prof. Daniele Pallaveri. — Un volume. 4

Istoria Fiorentina di Leonardo Aretino, tradotta in volgare da Donato Acciajuoli. Premessovi un Discorso su Leonardo Bruni aretino, per C. Monzani. — Un volume. . 4

Vita Giornali Lettere di Vittorio Alfieri. Edizione ordinata e corretta sugli Autografi, per cura di Emilio Teza. — Un volume. 4

Le Novelle di Franco Sacchetti, pubblicate secondo la lezione del Codice Borghiniano, con note inedite di Vincenzio Borghini e Vincenzio Follini, per Ottavio Gigli. — Due vol. . 8

Novelle vecchie e nuove di Francesco dall' Ongaro. *Storia d' un Garofano. — La Rosa bianca. — La Pianella perduta. — La Rosa dell' Alpi. — Due Madri. — Il pegno. — Il Pozzo d' amore. — I Colombi di S. Marco. — Geremia del venerdì.* — Un volume. 4

Studi storici e archeologici sulle Arti del Disegno, di Roberto d' Azeglio. — Due volumi. 8

Le Vite parallele di Plutarco, volgarizzate da Marcello Adriani il giovane. — Vol. 3°. 4

Marzo 1862